民國叢書

第四編

·56·

文學類

德國的古典精神　李長之著

法國文學的主要思潮　徐仲年著

北歐文學　李長之著

唯美派的文學　滕固著

西班牙文學　萬良濬　朱曼華著

上海書店

德國的古典精神

李長之著

中華民國三十二年九月初版 ○○○一—三○○○

德國的古典精神 定價 三十二元

著作人 李長之

發行人 王畹薌

發行所 東方書社
中西書局
復興書局
成都：祠[illegible]街

序

我常說，我有三個向往的時代和三個不能妥協的思想。這三個向往的時代：一是古代的希臘，二是中國的周秦，三是德國的古典時代。那三個不能妥協的思想：一是唯物主義，二是宿命主義，三是虛無主義。

唯物主義的毛病是不承認（至少是低估了）人的價值，宿命主義的毛病是放棄了自己的責任，虛無主義的毛病是關閉了理想的通路，所以我都不能妥協。至於出之於任何方式，那倒是次要的事。從素樸的唯物主義如俗諺所謂「人窮志短，馬瘦毛長」，到馬克斯以精確的經濟學爲基礎的唯物史觀，我一律不能妥協。從魏晉時代所僞託的楊朱思想，所謂「久生奚爲，五情好惡，古猶今也，四體安危，古猶今也，世之苦樂，古猶今也，變易治亂，古猶今也。既聞之矣，既見之矣，既更之矣，百年猶厭其多，況久生之苦也乎」，到禪宗所謂「原是臭骨頭，何爲立功過」，（壇經）到俄國在革命前的宿命主義和虛無主義，我一律反對。唯物，宿命，虛無，三者往往相鄰，我也不管是今人，是

古人，是外人，是國人，是上智，是下愚，凡是這種思想，我就一律憎惡。

而且不但我憎惡，就是那些主張者本人，也有時會憎惡。我從未見過一個眞能始終自圓其說的唯物論者，宿命論者，虛無論者。他們往往漏出一點破綻。但那露了破綻的的地方，却也往往就是那唯一有價值的地方。黑暗是掩不住光明的。從邏輯上看，全稱否定的句子幾乎都含有矛盾，例如說：一切的話都是靠不住的，則假若這句話可靠，就可見還有可靠的話，假若這句話本身不可靠，那就更可見有許多話是可靠了。消極的思想之難於維持其立場，是正如否定的話之難免矛盾然。

理想主義則不然。理想主義往往能自圓其說。世界上的大思想系統，很少是唯物論，宿命論，虛無論，却往往是理想主義。我所謂的三個可向往的時代：希臘，周秦，古典的德國，尤其是在這三個時代中之正統思想，可說都是理想主義。人和猪狗不同，人總想着明天。人生究竟是材料，人生的價值乃是在這些材料背後的意義。這就是理想主義的根據。

希臘，周秦，古典的德國，在思想上有許多契合處。最顯著的是：都是企求完人，

部提高了人的地位，同時那些思想家本人都是一些有生氣的治人。關於希臘，周秦，我想會另有機會寫出我的傾慕，現在所呈獻給讀者的，只是古典的德國。我承認，這裏介紹的並不完全，但是借助於那些古典人物的光芒，也許在這裏仍能得其彷彿。在這裏，一共是六篇正文，和一篇附錄。六篇正文之中有三篇是譯文。我愛這譯文，也許還在我自己的作品之上。溫克耳曼是德國古典主義的建立者，所以置之於卷首。任興趣和坦率是溫克耳曼的性格，友情和藝術品是溫克耳曼的生命。但是奇怪的是，溫克耳曼反而主張由理智去把握美，這就可見古典人物都是多麼就全般的立場出發，也無怪乎他們以完人爲理想了。溫克耳曼爲歌德所向往，因而更增加了他在古典人物中的重要性。次一個應該敘述的人物是影響席勒很大的康德，所以緊接着就介紹了康德。對於康德的介紹很難，所以就索性用了康德自己的一篇文字。這篇文字與一般人所見的康德文字迥乎不同，一點也不枯燥，乃是優美而富於詞藻的，可以令人恍然覺察出他確係歌德席勒的一羣。他提出了人性之優美與尊嚴性，這也確乎是德國古典精神的一個基石——提高了人的地位。像有所謂少年歌德之稱似的，我們也不妨在這裏稱之爲少年康德。少年康德是有

深深的盧騷的影子的，正如歌德那裏的盧騷影子然。從這裏，也可看出德國古典人物在思想上的血緣。

溫克耳曼和康德敘後，就要敘到古典人物的兩大領袖歌德與席勒了；關於歌德，我所根據的是耆爾夫的著作歌德之生活觀念，我明知道這不過是一部常識小書，然而我所取的正是藉此以便見出現在學者對於歌德的公論；關於席勒則是譯了一篇已經成爲古典了的宏保耳特的論文。在歌德那裏使我們知道如何是青年氣，人生的意義和解答都是何等，以及歌德的人本主義的來蹤去脈都是怎樣；在席勒那裏，則讓人知道席勒是一個具有多麼特殊的堅強的精神的人物，宏保耳特的論文是太深切動人了，他告訴我們席勒所鄰近的乃是一種較詩業更高的境界，超過一切零零碎碎的各別的活動而上之，乃是最有力，最有威儀，最震撼了一切血肉之軀的一種境界，單稱爲自由是不够的，只可稱爲全然特出的超越一切的能力而後可。歌德所給人的是深廣，席勒所給人的是高峻。人生之極峯與人生之深度，可說全都在這兩個古典大師的身上發現了。

寫席勒寫得那樣好的宏保耳特本人也是一個煊赫的古典人物，所以繼之以介紹宏保

耳特。宏保耳特本人是一個完人，生活極其嚴肅，但是也十分了解美，他的世界是：語言學，歷史學，政治學，美學，和教育。古典精神的寄託是人本主義，宏保耳特也可以說正是人本主義的化身。

宏保耳特也許太嚴肅了，乃殿之以熱狂的詩人薛德林。薛德林是在古典主義與浪漫主義的邊沿上，雖然二者並不水火。薛德林仍然向往希臘，這裏依然是溫克耳曼和席勒的影子。那籠罩了薛德林的熱狂的，也可以說是一種廬騷的精神，正是這同一精神，籠照過歌德，也籠照過康德。附錄的一篇，是介紹『五十年來的德國學術』一書的，這似乎與古典精神無關，但其中有我對於德國學術的一般了解，這了解却正以得自古典精神者爲出發。

也許有人說爲什麼沒寫海爾德？我的答覆是：也算寫了，這就是散見在溫克耳曼的一文裏，和席勒的一文裏的。再說他們的精神是一個，所以也不必沾沾於某甲某乙了。人本的，熱狂的，藝術的；完人，治人！這就是一切。

假若精神上沒有共鳴，原無所謂了解。因此，我並不期望人人能向往這個古典時

代！

三十一年八月十六日，長之記於渝郊

本書著者其他著譯

魯迅批判：（一九三六　東方）

道教徒的詩人李白及其痛苦：（一九四〇　商務）

西洋哲學史：（一九四一，正中）

苦霧集：（一九四二　商務）

文藝史學與文藝科學（排印中　商務

各篇著譯年月及原載刊物

溫克耳曼——德國古典理想的先驅

原名：德意志藝術科學建立者溫克耳曼之生平及其著作。　二十五年一月十三日草於濟南，（載中山文化教育館季刊三卷四期）

康德對於人性之優美性與尊嚴性的提出

原名：關於優美感與壯美感的考察。　二十五年八月八日譯畢於北平。　載文藝月刊十一卷一期，二期）

歌德對於人生問題的解答與收獲

（原名：關於考爾夫及其歌德之生活觀念的介紹。　三十一年六月十一日作於重慶。　載重慶時事新報學燈一八七，一八八，一八九期）

席勒精神之崇高性與超越性

（原名：論釋勒及其精神進展之過程。　二十五年八月二十八日，改譯於北平。　載文哲月刊一卷九期，十期）

宏保耳特之人本主義

（原名：洪波逝世百年紀念。　二十四年二月二十一日寫於北平清華園。　載同年四月八日德華日報，又載同年天津益世報副刊

薛德林大橡頌歌

（二十二年四月八日譯於北平。　載清華週刊三十九卷五，六期合刊）

介紹「五十年來的德國學術」

（二十六年春作於北平。載中央日報貢獻三〇二期，又載同年國聞週報，及商務印書館出版週刊新二四一號）

本書據東方書社1943年版影印

I. 溫克耳曼（一七一七—一七六八）—德國古典理想的先驅

目次

1. 溫克耳曼（1717——1768）——德國古典理想的先驅

一 導言

德國文學史上的古典主義者差不多都介紹到中國來了，在一九三二年我們紀念過歌德的百年逝世，在一九三四年我們紀念過席勒的百七十五年誕生，在去年的四月，我們又紀念過宏保耳特（Wilhelm von Humboldt），其他如萊辛，海爾德、魏蘭，我們或則已有他的譯書，或則已有關於他的論文，在一般讀者的心目中，也都不是十分陌生的名字了，但似乎那作了德意志藝術科學的建立者，爲歌德先驅，影響歌德最深，爲歌德向往最大的約翰、約阿其姆、溫克耳曼（Johann Joachim Winckelmann）却獨獨遭受到了不同的命運，我們對於他還沒有什麼認識。

約翰、約阿其姆、溫克耳曼，一如他被害時尚在年輕一般，他的精神永遠是新鮮的，活潑的，壯旺的，年輕的，他的一生，是爲濃烈的趣味，純摯的友情，高華宏恢的理想所充滿。倘若說歌德的精神，是充分表現了現代的話，則溫克耳曼又恰恰是歌德的精

神的開端和萌芽。

歌德所向往的是溫克耳曼，溫克耳曼所向往的是古代的希臘。在溫克耳曼認爲，只有在希臘那裏，是精神與肉體的合一、知識與藝術的一致，人類生活的內容與形式的融合和無缺，換言之，他所企求的是完人，而希臘是他這理想的化身。這是古典主義的眞精神。同時，這不特是古典主義的理想，近代人所要解決的，也無非是這理想的實現，不過以現實爲基礎，又要尋一些可靠的橋梁。

我們從溫克耳曼那裏所得的，不是一偏，而是完全；不是遼遠，而是切近；不是枯燥，而是鼓舞；不是狹隘，而是生發，開拓，和滋養了。因爲這，作溫克耳曼之生平及其著作。

二　溫克耳曼生活之三期

生在一七一七年十二月九日的溫克耳曼，有人把他的生活分爲兩期，以他在德國的生活稱爲前期，以他在意大利的生活稱爲後期，前期是陰鬱的，愁慘的，後期是快樂的

，明朗的，但我覺得再詳細一點，似乎應當分爲三期：在他三十一歲以前，這包括自一七一七年至一七四八年，是第一期，我稱爲苦悶期，自此到三十八歲，卽至一七五五年，是第二期，可以稱爲準備期，此後到死，那時他五十一歲了，是一七六八年，乃是第三期，我稱爲完成期。

在他第一期生活裏，他受的完全是壓迫，毫無開展；以到德勒斯登（Dresden）爲關鍵，他纔開始了他的第二期的生活，在這一個時期裏有他的第一部著作出現，他的思想才完全在這裏顯示了萌芽，在實現他能到羅馬去的夢以後，乃是他踏入第三期的生活的時候，在這時他纔寫出了他那不朽的藝術史的名著。

他自始是窮困的，以鞋匠之子，而生於德國的北部，居柏林之西的施頓達耳（Sten-dal），先就學於故鄉，其後他在柏林入了皇家的文科中學。

他對於藝術的興趣是很早的，早年在施頓達耳就見過中世紀的宗教藝術，課本上也有看古代教堂的畫圖，這都在在給他很深的印象，似乎已經預示着他要作一個古代藝術的研究者和鑑賞人了。

學校裏給他的只是壓迫，那些老頭子一定要他讀宗教。但他卻熱烈的向往於希臘的古典，荷馬與赫魯道塔斯（Herodotus）的著作激起他極大的熱心，夢寐中都還是希臘。所以旋右耳夫人（Madame de Staël）說他，是自覺爲南國的風光所誘引着的。

據說在溫克耳曼幼年的時候，常在附近的沙丘間，作考古的漫步。一個人的興趣，是如何不能夠加以遏止，從這可以看得出。溫克耳曼在他的名著古代藝術史（Geschichte der kunst des Altertums）的導言中他曾說：『對於藝術的愛好，從小就是我最大的傾向。雖然教育和環境全然和這背道而馳，但是我總像有一種內在的使命時時在督促着。』

一七三八年，他二十一歲了，入了哈雷（Halle）大學，習神學，這是爲實現他朋友們的願望的，但他卻在作着赫魯道塔斯的翻譯的工作。對於學校的教育，他依然加以輕蔑。福祿特爾曾經說，誰要想瞻仰德國學術的頂點，須到哈雷去；但是溫克耳曼卻認爲哈雷只是一城醫盲。

這時哈雷大學裏有當代的大哲學家烏爾服（Christian Wolff）以及美學建立者保姆

戈爾頓(Alexader Baumgarten)諸人的課程，但是溫克耳曼很討厭這些成了派的學者，他覺得這些人都是以知道別人如何想爲滿足的，充其量不過在求認識一些書名和索引而已，他所要求的，卻是能够自己想，自己有感覺的人。在大學裏，他拿定了主義，爲人類寫點什麼東西 ，並不去凑大學裏課藝的熱鬧 。 在德國學有一幫譏笑教授的人(Professoren-verspotter) ，李希頓勃哥(Lichtenberg)、叔本華、尼采，都是這一流，而開其端的，就是溫克耳曼。

於一七四一年他到耶納，又研究數學與醫藥，於一七四二年在哈爾泊市(Halberstadt)任家庭教師。

次年，他被任爲賽霍遜(Seehausen)的學校校長，這時他最煩悶了，雖然以他的淳樸原始的性格，和一些天真活潑的小孩子們在一起是應當快樂的，但是他對於教書的生活，又感到壓迫。他所致力的，還是審美的知識，他的趣味非常集中，把次要的牽掛一概屏除了，爲了讀書他曾經把睡眠縮短到四小時。這永遠是他的精神！

這時他頗喜歡福祿特爾的著作。自然福祿特爾是屬於較爲脆弱的，矯揉造作的古典

傳統的，反之溫克耳曼乃是代之以活的古文化之清晰的，永恆的輪廓，然而魏祿特爾給溫克耳曼的影響是無可否認的。也便是從溫克耳曼，開始覺得法國的文學很可以作德國的借鏡。永遠懷着希臘的向往的溫克耳曼，對於本國的文學是瞧不起的！

一直到他三十歲，他過的是愁慘的日子。微賤的家庭，小時候不完全的教育，稍長就是零星的散漫的遊學，在學校還是受教師們的壓迫，到埃及去，是一個夢，到法國去，也受到意料之外的阻礙而折回，這便結束了他第一期的生活，所以我說這時是他的苦悶期。

在一七四八年，他三十一歲，德勒斯登地方有一個貴瑙伯爵（Graf von Bünau）是當時的一位有名的歷史學者，自己在諾頓尼茲（Nothenitz）建立了一個很有價值的圖書館，溫克耳曼於是寫信給他，請求作個職員。

果然不久，他就在諾頓尼茲的圖書館裏工作了。這時他便在德勒斯登參觀了許多古物的收藏所，也認識了許多許多友人，就中萊塞（Oeser），李泊爾持（Lippent），哈哥道恩（Hagedorn）等，尤為著稱，這些人都是藝術家，或者鑑賞家，而後來作了哥德

的友人也是先生的葉塞，有很高的教養，兼有豐富的藝術上的實際的知識，給溫克耳曼的助益更其鉅大。

到了德勒斯登以後的溫克耳曼，眼界一闊，便開始是一個作家了。後來在葉塞的遺產裏，發現有溫克耳曼這時寫下的一篇新通史之口述講詞(Vom mundlichen Vortrage der allgemeinen neueren Geschichte）原稿，在這裏我們可以見到他那和政治的歷史作法之不同的見地，以及他的史觀和作了他那藝術科學的著作的基礎概念等。在這裏他已經顯示着對於古代藝術之處理的計劃了；就是必須從氣候，地域，和種族入手，他對於歷史的看法，已經從一般的普遍的觀點來觀察了，這是他的歷史哲學，這種思想的來源，要爲法國孟德斯鳩的思想的發揮，在這篇講詞裏，溫克耳曼對於藝術，已作爲一種進展的考察，但是眞正見之實際，自然是以後的事。

我們知道，溫克耳曼一個始終不能放棄的願望，就是到意大利去。但是他的頭髮變參白了，還未能實現他的夢。也許大自然是不辜負人的吧，溫克耳曼到羅馬去的機會居然到了。

這是在一七五一年，教皇的代表（Nunziu）名叫阿爾琴圖（Archinto）的，逢巧到諾頓尼茲遊歷，就暗示溫克耳曼可以到羅馬去走一走，並且還有在教皇的圖書館裏任職的希望。溫克耳曼爲這誘惑動心了，於是謁此教皇代表於德勒斯登，於不安的心理鬥爭之下，他加入了天主教。這是一七五四年七月十一日的事情，這時他三十七歲了。

關於他這次宗教的轉變，自然有許多人是非難的。但他這種苦衷，只有歌德能了解。倘如我們曉得他的唯一的目的，就是研究古代藝術，那末如果沒有他這次的轉變，羅馬就始終是一個幻影了。而他的一生不朽的古代藝術史的鉅著也就決沒有完成的可能了。溫克耳曼自己說得好：「只要後人承認我寫的東西是有價值的，那就是我最高的報酬了。」

他在德勒斯登又住了一年。這時有他的第一部著作關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考（Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei and Bildhauerkunst）出現，第一版於一七五四年在德勒斯登與來布齊錫（Leipzig）印行，第二版在同地印行於一七五六。他把所有的反對聲都集在關於希臘繪畫雕刻藝術

之模仿的思考之信息（Sendschriften über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst）中，同時他又著關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考之解釋（Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst）以爲答辯，二書皆以一七五五年刊行於德勒斯登。

他雖然沒到了羅馬，但是能够住在德勒斯登；他雖然沒寫出他的古代藝術史，但是他出版了關於希臘藝術之模仿的小冊子；他已經呼吸在藝人與鑑賞家之羣的空氣中了，離實現南國之遊的夢的時期也已經不遠了，所以我稱這一時期是他生活上的準備期。

第三期的生活的開始，是以一七五五年的九月起程到羅馬去爲一個紀程碑。他的宗教轉變終於收到實利，受了皇家的資助，到了羅馬。這時他的生活，除了菲阿齊琴園之外，還靠帕修乃伊（Passionei）阿爾班尼（Albani）等牧師，不過他這時最親密的友人乃是畫家孟格斯（Mengs），他住的地方，就和孟格斯比鄰，那地方是可以把這古老而悠久的城市，一覽無餘的。

溫克耳曼得有這樣的好機會，所以就盡全力於古代的與近代的藝術品的研究之上。

於一七五八年，他四十一歲了，在春天遊歷了諾阿派耳（Neapel）泡爾提采（Portici）赫庫蘭諾姆（Herculaneum），與龐北伊（Pompeji）。是年的九月，他爲翡冷翠的施陶史男爵（Baron Stosch）所請，去鑑定他的收藏，作了九個月的勾留。龐北伊是剛剛發現的一個古城，溫克耳曼便享　那得第一次收獲的眼福。在施陶史家鑑定收藏的結果，他寫定了一本書是施陶史男爵石刻著錄（Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch），一七六〇年，即於翡冷翠出版。

就在這個時候，他接受了牧師阿爾班尼圖書館和古物收藏所監督的職務。一七六年之夏，他完成了古代建築雜記（Anmerkungen über die Baukunst der Alten），這書在一七六二年，出版於來布齊錫。

於一七六二年，他參加了布呂耳伯爵（Graf Brühl）的邀請，作了諾阿派耳及其附近的重遊。

他把一些對神話學及考古學有關的文獻，搜集了許多，編爲未刊考古資料彙編（M-

onumenti :antichi inediti），後來此書在一七六七年出版於羅馬，分成兩巨冊。

一七六三年他任羅馬一切古物陳列所的最高監督。他更印行了一些著作，是赫庫蘭諾姆發掘記（Von den Herculanischen Entdeckungen）、寓意之研究特別關於藝術者（Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst），以及論藝術中之審美能力及其教育性（Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben）等。

在海爾德認爲，論藝術中之審美能力及其教育性是僅次於關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考的重要著作。許多人譏溫克耳曼，因爲溫克耳曼自己認爲是柏拉圖以後第一個美學教育家。但是海爾德卻爲溫克耳曼辨護，他說「從柏拉圖以後，確乎沒有人知道什末是美，或者感到美的，所以即便說柏拉圖以後，沒有一個正常味覺的人，也不爲過，就不說感到美吧，即說溫克耳曼說過以後，也學着說說，或者模仿一下的，也找不出什末人。十五世紀，十六世紀的大師，一部分還爲溫克耳曼所崇拜着的，有誰知道什末是美的呢？他們知道需要一個新柏拉圖來教導他們關於美的知識嗎？就是柏拉圖，他能

够知道授古代的藝人以美的認識嗎？柏拉圖能够從藝人的所得之外，更抽釋些別的東西嗎？—所以溫克耳曼說他是惟一傳柏拉圖之學的，換言之，就是他乃是研究美之本質及其普遍性的，難道不對嗎？…藝術家是不能教化的，或者能教化，但也還是藝術家的教化的，各人有各人的活動的領域，各人有各人的觀點，各人的論調是出自各人的作坊，只有到了溫克耳曼和他的朋友孟格斯，纔有了希臘藝術之審美性的導師如柏拉圖者！」

關於論喻意之研究，海爾德也有批評，則以爲它不如古代藝術史、論審美能力、關於模仿等。他以爲缺點有三：一是原書的計劃太大，喻意一詞指的也太汎；二是該書的見地不能爲一種藝術所限，因爲各種藝術實在各有一種不同的喻意；三是把繪畫之各種自然的成分，作家的意欲，理解上的精微的傳統，以及流行的思潮除去，就不免陷入一種窄狹的束縛。

溫克耳曼自從到羅馬來，就潛心要寫的古代藝術史，是完成於一七六四年，前此的一切著作，不過是此書的預備，這本書可以說是他全生的精力所在的。這書出版以後，他還無時不注意它的增補。

到了一七六四年，他已經四十七歲了，他的一生的事業既就；而他離開人世的日子也就近了。在這一年，他同弗爾克曼（Volkmann）和亨利、費斯利（Heinrich Füssli）作了第三次諾阿派耳之遊，歸後草成最近赫庫蘭諾姆發掘報告（Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen）。關於古代藝術史的增補，則另成藝術史札記（Anmerkungen über die Geschichte der Kunst）一冊以容納之。

一七六六年，他大部的時光耗費在完成初論（Discorso Preliminare）和他的未刊資料叢編上。一七六七年，他作「第四次諾阿派耳及赫庫蘭諾姆之遊。

次年，就是一七六八年，他五十一歲，加入了雕刻家喀瓦采皮（Cavaceppi）的團體裏工作。他這時在羅馬已經十二年了，他的祖國屢次召他回去，他也很願重見他的故鄉，於是他決定離開羅馬。

但是很奇怪的有一種不適之感，在襲擊他。他只好停下了，到了維耶納。這時他受到不少的禮物和光榮，別的城市也在等待他的到臨。歌德這一年十九歲，正在來布齊錫作學生，熱切的盼溫克耳曼能夠來到的時候，而溫克耳曼被刺的消息卻傳出了！

原來溫克耳曼在維耶納既不自在，遂又想重歸到羅馬，當他走到意大利的邊境特里雅斯德（Triest）的時候，作了幾日的勾留。以溫克耳曼的誠樸，率真，對事十無掩飾，就把他的行程洩露給一位同伴了，這人的名字是法郎采斯考、阿爾堪該里（Francesco Arcangeli），並且又給他看了那些在維耶納所得的金質獎章。這人爲這些東西動心了，是一七六八年的六月八日的早晨，他來旅館見溫克耳曼，詭說是要告別，請求再看一看那些金質獎章，這時溫克耳曼方在起草爲將來藝術史著者進一言的著作，當溫克耳曼俯下身子爲他取那些獎章的盒子的時候，一條繩子套住了溫克耳曼的項頸了。過了些時候，一個爲溫克耳曼所約好同行的孩子來叩門，半天沒有應聲，纔發覺溫克耳曼原來已經被害了！溫克耳曼是又延長了幾點鐘才死去的，死的那麼悽慘！歌德倒底沒能見到溫克耳曼，溫克耳曼之於歌德，正如魏吉耳（Virgil）之於但丁！

海爾德說，溫克耳曼一生所最看重的就是友誼和名譽，但是偏偏死在友誼和名譽上！溫克耳曼的死，海爾德說不復能詩人意味地來致其哀悼了，哭他，乃是人類底地爲他哭泣的！一種青年的熱淚，充滿了感激和戀情，爲那美麗的時光，甜蜜的夢境和畫圖而

泉！這些美好的東西都是他贈予的，一種傑瘦了的青年的火燄要抓住逝者而俱去；要追隨着他呵，好到那此希臘更年輕，更多熱情，更美麗的幽逸之谷！

歌德對於他的死則說倒是合適的，因爲，他是正在人類生存的極峯而越向神聖之途的，受了很短的驚恐，很短的痛苦，就離開人世—歌德說他以堂堂的男子而生，又以堂堂的男子而死，永遠是一個激昂努力着的青年，長留在人間。從他的墳墓中，他的生命力是永遠鼓勵着我們，而他那自始就以狂熱和愛前進着的生之迫促和重擔永在我們心裏喚醒。

他死了，他的遺產概歸於阿爾班尼牧師。他的一個鉅大的半身像，出自烏爾服（H. Wolff）之手的，爲巴頁恩（Bayorn）王魯德維希第一（Ludwig I.）建立於阿爾班尼村（Villa Albani），這地方是他最後的工作之所。維希曼（L. Wichmann）曾爲他在故鄉施頓達耳立了一碑，又在柏林博物館的前廳爲他立了一個大理石像。一八二三年，有他的一個大理石碑，置在他遇難的地方特里雅斯德的市立博物館。他的全集，先由佛爾諾夫（Fernow）開始，爲默頁爾（Heinr. Meyer）與舒耳茲（Johannes Schulez）—

完成，自一八〇八年編起，訖一八二〇年，　共是八冊。以後更完全的本子是艾塞耳蘭（Joseph Eiselein）編訂的，共十二冊，一八二五年至一八二九年完成。復有福爾斯泰（Fr. Förster）諸人編的溫克耳曼通信集，乃是全集的附錄。

近來每到溫克耳曼的誕辰，羅馬的考古學院就舉行紀念了，而許多德國的大學，如柏林，凱爾（Kiel），克萊夫瓦耳德（Greifswald），和邦恩（Bonn），每到他的生辰十二月九日也舉行溫克耳曼節，並常有紀念的專文。這算他死後的榮哀。

在他後一個時期裏，一生不朽的著述古代藝術史是完成了，他到底到了羅馬了，據海爾德的敘說，他見的雕像，是不下七萬件之多了，所以我說這時是他的完成期。

因此，他的生活，在三十一歲前，是一段落；到德勒斯登以後，到三十八歲，又是一段落；此後到了羅馬，一直到五十一歲時的死，乃是第三個段落。

三　溫克耳曼的主要著作及其批評

在上文中，我們舉到了的溫克耳曼的著作是：

新通史之口述講詞

關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考

關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考之信息

關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考之解釋

施陶史男爵石刻叢錄

古代建築雜記

未刊考古資料彙編

赫庫蘭諾姆發掘記

喩意之研究特別關於藝術者

論藝術中之審美能力及其教育性

古代藝術史

藝術史札記

最近赫庫蘭諾姆發掘報告

爲將來藝術史著者進一言

一共十五種，其中有的未完，有的可以歸併，有的只是草略，或者只是其他著作的預備，所以重要的不過四五種。這四五種之中，最爲人稱道，最有永久價值的，則是二書：一是關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考，一是古代藝術史。沒有問題的，後者尤爲溫克耳曼之代表作。茲對二書，依次加以介紹，而特重於古代藝術史。

關於希臘繪畫雕刻藝術之模仿的思考，一般人認爲是溫克耳曼的最初的著述，所以很重視。其中晦澀的地方誠不在少，但是就當時能够轉移一般矯柔造作的古典主義而到眞正的古代研究上去這一點說，卻是極有意義的。

而且，要知道當時的文化界狀況，是一般地疲乏於美學的，倫理的，政治的立場的時候，是反對政治上的專制，從而影響學術上的武斷，以及外來的自文藝復興後的文化藝術的末流之惡趣味的時候，所以溫克耳曼挺身而出，是正要轉向相反的潮流裏去的。他要求的那單純，有力，健康，良善的藝術，不過是那對文化的整個要求之一面而已。

不錯，他要恢復古代人類之最高的造型的能力，但是我們不要忘掉他對於當時病態的藝術是在攻擊着的。溫克耳曼，及其後繼者，對於所謂巴洛克（Barock）及洛珂珂（Rok-oko）風，是極端憎惡着。在拜勞瑞（Bellori）的生活（Vite）及繪畫雕刻建築中之觀念（Idea della Pittura, Scultura, ed architettura）中已經提倡着拉斐爾的精神，唾棄瓦薩里（Vasari）的米開盎格羅的崇拜狂了，對勃爾寧尼（Bernini）派的東西是拒絕着，而古代的藝術品則指爲典型的了。溫克耳曼卻就更進一步，不光是理論了，還要見之實際。

因爲有這種背景，內容如此，所以也就必須有一個新的形式了。溫克耳曼拿定了主意，書不是爲一般教授學者之流寫的，加以繼之所受的孟塡（Montaigne）愛迭生，拉魯色弗考（Larochefoucauld），沙弗茲布雷（Shaftesbury）諸家散文的影響，於是寫來，便與當時的學者文章之無個性，散漫而艱深的迥乎不同了。清晰而簡短；是富有暗示的，不是說明的；是能令人忘倦的，不是使人疲勞的。聲調那末柔和；輕快，流動，扼要，是那特色；文章的大要，自然是表示溫克耳曼的史觀的，但是附帶的他論到了風

格，對於風格的重要及意義，他說了許多。

海爾德在一七七七年寫就而在一七八一年發表於德國水星雜誌的溫克耳曼紀念（Denkmal Johann Winckelmanns）一文，對於這本書大爲推崇。據海爾德的意見，他頗同意一人的最初著作往往是一人的最好著作這句話。他說所有溫克耳曼此後的思想，他都可以在這本書裏指出其萌芽來，只是在一種更流動，更壯旺的簡短與風趣中而已。以希臘爲唯一藝術之美的典範，而希臘之長是因其完美的自然環境，故作品皆有優美的形式，淳樸的思想，以及溫柔或莊嚴的單純性的一點，是本書的出發點，也是此後溫克耳曼一生所服膺的一點。海爾德說，溫克耳曼以後更成熟了，更有魄力了，更有學識了，是沒有問題的；但是那種像朝霞樣的青年銳氣，卻只有在第一本著作裏呈獻着。現在是芽，以後是枝、葉、花、香、果實。在這本書裏，他要把握的，超過了他已經有了的，他要鞭策着的，超過了他所知道了的，那奔湧的思潮，浮動於神聖的夢境之中，以後他便有顧忌了，自己設下矛盾，律則，疑難，他的靈魂是分散了，不知不覺已多少走入做作中，還得維持個人的名譽。倒不如在他第一次工作的時候，無限制於世界的樂園之中

，他在寫自己的詩，他的靈魂是不分割的，像一個小孩子在纔會說話的時候一樣，恨不得把他一切所有的，都完全衝口而出。海爾德又說溫克耳曼雖然沒到過羅馬和希臘，可是那精神與理想，都早在他心目中活活潑潑地浮現着了，他之到羅馬去，不過在細微處一一證實了而已。

從海爾德的話看，我們知道一個人之少年作品的價值，同時可以想到一個人最不應該的事，就是在少年時代而受到自動的或外力的遏制了，不過就學術的立場看，當然溫克耳曼的古代藝術史是更成就些。下面即詳細的介紹其古代藝術史。

第一，本書之結構及要意：書的開首，先是導言；在導言裏，他首先說明史的意義在求成一體系之學：藝術史的最大目的在闡明藝術之本質，而其最低限度亦須要敘述說在各種民族，時代，藝人下之不同的作風，以及藝術之起原，成長，流變，與衰亡；其次，他說明一般人對於古代藝術品的認識錯誤的由來，要在不辨真偽，不見其全，以一部分而推證體，又不知即在一藝術品中，何者爲後人所增，何者爲原物所有：最後，他說到個人對此學之興趣，以及古物之淪喪與破壞。

導言之後：是正文。正文分兩部分：第一部分是藝術之本質的研究、共五章。第二部分，是狹義的史，卽希臘藝術之彼時外在環境的考察，不分章。

在第一部分裏，第一章是藝術之起原及各民族之藝術不同的由來，先是說明古代藝術之狀況，大抵起初只有材料：略加人工而已，其趨勢多半由直致而歸流動；次卽就古代藝術所用之材料，略作敍述，由陶，而木，而象牙，而石，而金屬；最後指出氣候影響於人事之大，使一民族之文化蒙不同之形式與色彩，例如因氣候嚴寒之故，舌部之神經則運轉不靈，從而語言受其影響，是以北部之方言，往往較南方更多單音， 又如馬耳塔（Malta）之地，婦女無不美者，原故就在這地方沒有冬季。至於同一地帶，可以發生不同的文化之故，則有民族之侵入的問題，一民族之侵入，自携其舊有之傳統，迨折衷調和，亦自成特有之面目。氣候之外，則一民族之敎育，政治，爲影響一民族最深者，文化之不同以此，藝術之不同以此。

第二章是埃及腓尼基與波斯之藝術，分兩節，第一節是埃及藝術。此節之下，第一，論埃及藝術不發達之原因，作者認爲這是敎育的結果：埃及藝術之起原只是爲塗抹木

乃伊（Mumie）之用，他們藝術家從沒有爲「美」這個高尚的觀念所激動過；他們民族的一種性格是甘願吃苦，所以沒有娛樂方面的創造，音樂即極不發達，其他可想，同時他們很敵視外國文化，對於本國：則陳陳相因，父子相襲，而不敢更張；科學亦不發達，因宗教迷信之故，絕無解剖學，對人身體，則毫無所知；所以他們的藝術便只有衰落而沒有進步了。第二，論埃及藝術之風格，一共分三期，一是早期，二是後期，三是模仿期，每一期都是先敘述裸體，後敘述衣飾。裸體之中，記造像之骨，肉，頭，手，足等，衣飾之中，敘及衣，帽，首飾，鞋，襪等。在記裸體時，並兼及於動物。埃及藝術第一期特色，是沒有曲線，沒有溫雅，沒有繪畫性，骨肉是不十分明顯的，這原故仍是在於他們受宗教的束縛，對於人身的敬畏，但是他們動物的造型，反而是出色的，就是因爲無所顧忌之故。第二期稍微曲折一些。第三期則並非純粹的埃及藝術了，乃是許多模仿埃及的作品，所以稱爲模仿期，其中多少已滲希臘味。在論第一期的藝術時，附帶的則談到獅身人面像是兩性的問題。第三論埃及藝術之機械方面，分作法與材料，材料是木，銅，石等。錢幣是可以考見藝術的，但是埃及沒有錢幣。埃及藝術猶其地勢然，

簡單而易於鳥瞰，這是本節的歸結。

第二章的第二節是腓尼基與波斯藝術，二者都無大的造像，前者論其錢幣，後者論其浮雕。腓尼基人，因爲地方氣候好，溫度總是在二十九度三十度之間，所以都很健康，發育平均，科學極盛，也善於經營，他們散在各地，希臘藝術科學之發達，許多是創自這般人之手。波斯人有一種偏見，以爲裸體是不衛生的，不穿衣服則有一種不良的意義，所以在波斯找裸體的雕刻是很難的。他們另有一種宗教的信仰，認爲神是不能以人形褻瀆的，所以雕像就不能十分發展了。

在此節之末，對三民族的藝術復作了一個總觀。溫克耳曼覺得在這三民族之中，有一個共同點，就是都是專制政治，在專制政治之下，人民自以君主爲惟一敬畏對象，所以不會有爲普通人受人愛戴而立像之事，同時宗教的束縛太甚，藝術是宗教的附屬，對於市民之日用與陶冶，可說無關，因而藝術家之概念，亦遠較希臘人受限制爲多。在三民族裏，波斯是一點造型也沒有的，埃及有一大部而粗糙，腓尼基則是無察，以其錢幣上而窺見其工製之精巧與純一的，所以以造型藝術論，是都沒有什末可觀的。

第二章是愛忒魯瑞及其鄰近民族之藝術。第一專論愛忒魯瑞(Etrurier)，其藝術之有利的環境，是自由，但以民族性之故，情感太劇烈，故失其達到藝術上最高點之可能性。次叙其神與英雄，神多有他們自己的名字，英雄的名則往往與希臘共之。再次則臚舉愛忒魯瑞藝術中之出色的作品。第二，論愛忒魯瑞藝術家之作風，也是分三期，早期，後期，模仿希臘期，每一期又都是先叙述裸體後叙述衣飾。在第一期裏，也是多半直致，人的面部美還未被藝術家注意，腿平行，臂下垂，這些都如埃及。第二期的特色，是强烈的表情，和矜持的姿勢，前者有違於雍容與健康，後者背乎自然。和希臘藝術比起來，則愛忒魯瑞重骨，而希臘重肌肉。第三期的藝術因與希臘相似，遂留於論希臘時並論之。第三，論愛忒魯瑞鄰近民族之藝術，此中包括薩木尼特人(Samniter)，弗耳斯克人(Volsker)，堪潘人(kanipaner)。薩木尼特人，好戰爭，享樂，與弗耳斯克人，在藝術上則只留有錢幣。堪潘人，則錢幣外，尚有帶圖飾之陶器等。

第四章是希臘藝術。這是全書中最重要，也是最精采的部分，佔全書三分之一還多。共分五節　第一節，論希臘藝術所以優越之故，先說自然環境，那裏沒有雲霧蒸騰，

人們的身體皆發育完全，尤其是女性，肉體豐滿而美。更奇怪的，是他們都意識到自己這種優越，而且恐怕再沒有別的民族是像希臘樣的看重美了。他們注重身體，而且可以爲競技的勝利者蓋廟。普通人生小孩，覓令爲小孩的美貌而祈求神明。在政治方面，則是自由的，在教育方面，則是理智與情操的訓練並重的。一般人極重知識，一城市裏頭一個有學問的人，爲大家所仰望。正如我們現在一個富人，爲大家所羨慕然。他們對於藝術尤其熱狂，各城市常爲神像或競技勝利者的像而競爭；即傾全部財力，也在所不惜，這時有不少城市，並單單以建有美的石像著稱。藝術家的作品，也常有展覽和競賽，因爲藝術的發達，在希臘是一般的，從小就有訓練了，所以找有頭腦者爲之評判也不是難事。至於藝術家，他們有一個極其驕傲的信念，就是他們的工作，乃是爲着人民全體。凡此種種，眞是養育一種藝術的理想環境了。

第二節，是論藝術之本質。這是從兩方面來講的，一是裸體方面。一是衣飾方面。在裸體方面，先論美的一般性，他說「美是屬於自然之大神祕之一，它的作用，我們是見到的，他的本質，却是在一種不可發見的眞實之中的一個普遍的概念而已。」一般人

對於美所認識的，不是執著於一種錯誤的假美（Falsche Schönheit），就是不信有正確的眞美。普通人之所以得不到正確的眞美者，溫克耳曼說：「是由於我們的享樂之故。大多數人見一件東西，理智還沒運用，感覺就先享受了，遂以爲滿足。結果我們所得的，不是美，而是快感而已。」至於不信任有眞美的，則往往以各民族之不同的生活習慣爲口實　例如黑人之以黑爲美等等。溫克耳曼的答復是，顏色不過所以負荷美而已，並非美的本身，他即舉出許多例，果然白顏色也並不一定美。我們知道溫克耳曼的意思，是主張美之獨立性的，美感偏於理智，與感官的關係反少的，所以他說：「美是由五官感到的，但是認識和把握，卻是由理智。如此，理智對於一切雖在感受上大部分是差些了，但是卻會正確些，也應當會正確些的。」以上是從反面，人之執假美，和否認有眞美入手，如此說，以下更從正面，闡明美之性質。「最高的美是在上帝那裏」（Die hochate Schönheit ist in Gott），溫克耳曼如是說，「人間之美的觀念，倘若越和這個最高的本質符合一致時，就越完全。美是有統一性，和不可分性的，與物質截然相反。」美是超物質的。「美這個觀念，就像從物質中被火點燃起的一種精神力，它要依照那上帝

的聰明之下所首先起剏的理性的生物之形象而產生一種創造物。這樣的形式，就是單純與無缺，在統一之中而多樣，由是而為調和的，就像從內身所發出的一種甜蜜而悅耳的聲調然，各部分都是和諧的（Dieser Begrieff der Schonheit ist wie ein aus der Materiedurch Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschopf zu zeugen nachdem Ebenbilde der in dem Verstande der Gettheit entworfenen ersten vernunftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in diesen Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch ebenso Wie ein susser und angenehmer Ton durch Korper hervorgebracht wird, deren Teile gleichformig sind.）由單純之故，我們可有偉大感(Erhaben)。大抵我們在見一種一覽無餘的東西時，我們的精神是不受限制的。我們的精神隨着擴張，這便是我們偉大感的所由來。因此，一所宮殿，倘若雕飾太過，我們倒覺得狹小，一所茅屋，倘若單純而雅素，我們會覺得壯大。由美之單純性，我們可推出美之第二性質，是不落邊緣性（Unbezeichnung），那就是說他不是由線，或點所規定其形式的，

而其形式卻只是美的自身。因而所謂美的樣式者，並不是此人或彼人所特有的，也不是表現此時或彼時的性情或過度的愉感的感受的，因爲這些都是美所不相干的成分，而破壞了美的統一性的。所以理想的美是像泉中剛剛流出的清水然，雖若無味，但是格外令人覺得健康。因爲其中的雜質，是絲毫也沒有了。美的第三個特性是輕易性（Leichtigkeit），這地位就相當於吾人生活中之幸福感，既不是痛苦，也不是厭足的享樂；到幸福之感之路總是最直接，最不費力，也最不受損失地輕輕易易，從從容容而到達的，最高的美的概念也是如此，最單純，也最輕易，它是不需要人的哲學的知識的，不需要鑽研人們靈魂上的創痛及其表現的。總之，美的性質是單純，不落迹象，和輕易。美的形式是統一，多樣，和調和。美的青年，則是這種美的化身。溫克耳曼說：「從美的形式和塑就的美的青年，是像海的水面那樣的統一的，其平如鏡，然而又無時不在動者，而浪花在捲着。」美又有個性與理想之分，個性的美（individuell），是只就個體而論，指美的個體的，理想的美（idealisch），則是就許多個體之中而選擇其美的部分以合而爲一的，這是理想的，也就是典型的，初時的美之造型，多半是個性的，即是神像，

也多半被選爲具體的個人，但具體的個人沒有全然無缺的，所以需要從各個美的個體之部分的美，合而爲一。這時就有理想的美的產生了。

不過只是美是不足以屬藝術家的取材的，因爲人生在痛苦與得意二者之間並無中道，而且人生的悲哀方面正是生命之海里的風一般，它促我們的船向前走，詩人所航的是這方面。藝術家所欲鼓動的也是這，藝術不以美爲取材，而以悲哀爲取材者，溫克耳曼特稱之爲表現（Ausdruck）。溫克耳曼並加以解說，是：「所謂表現者，是我們靈魂的，或身體的劇烈與悲哀情形的模仿，也許是在悲哀時的心情，也許是可悲哀的行動。在這兩種情形裏，面貌和舉止都要變態的。因而那種構成美的形式當然也要變動；這種變動越大，則有損於美者就越多。」美往往是指着靜的方面，像海似的，即就經驗所得，所謂美人，也多是指着靜穆，雍容的人物。由是溫克耳曼所謂美與表現，一是形式的，一是內容的；一是靜的，一是動的；一是節制的，一是奔放的。不過這是就性質上的比較其傾向而已，就溫克耳曼的意思，則雖是表現，亦必節制，纔有藝術的價值。他說好的藝術家之表現悲哀，是如火燄之只許見其火星的，是如詩人荷馬所形容的烏里塞斯（U-

vague）的性字，像雪片一樣，雖然紛紛不息，落在地下卻是安詳的。所以即使表現悲哀，也是越在藝術品裏壓制這種悲哀，而藝術品越成功。他說古代的聰明藝術家和現代人是相反的，現代不會用少的表現多的，卻是用多的以表現少的。最後溫克耳曼說明藝術中過分表現之由來，是像說話時爲求字音正確些，於是把語調放重了罷了。但是，火性的青年卻很容易以手段爲目的，光把語調放重了，而字音的正確，反倒不易保持了。本來，藝術這件東西，須恰到好處纔行，溫克耳曼對於美，是無異詞的禮讚者，對於表現，卻終不免漏出不放心的神氣，是毫無足怪的了。以上是論美之一般性。

論美之一般性畢，則論比例，這是就人身上各部關係而言的，再次則就人身之各部，而一一論其美的條件，先是面部，次及於鼻，眉、目、額、口、頰、手、足、胸、下肢、生殖器、膝等，皆有詳細論列。例如他說眉須短疏，目須大，眼眶須高，而上眼皮與下眼皮所成之內眼角須作弧狀；口則下唇須較上唇爲大，於是始兩頰之酒渦易生；，手須通體豐滿，不能有可見之坑陷，胸部不宜太發育，當如詩人所形容之少女，如未熟之一束葡萄。生殖器一部分，亦有其特殊之美，在藝術上當如自然所具，左方睾丸宜

略大些：臀部則不當有可見之軟骨或突起之筋肉等，而當柔滑彎曲，不失其單純。在敘說裸體之最後，則論及動物，包括獅、馬等。

論第四章希臘藝術的第二節論藝術之本質，裸體方面論畢，便是衣飾方面了。衣飾方面是限於女性的，分材料、樣式、裝飾三項。在樣式下，分論上衣、下衣、外套、在裝飾下，分論衣褶，頭飾、髮飾、耳飾、足飾等。最後論及研究衣飾之重要，因衣飾多有區別性，不像裸體的樣雷同，所以在研究雕刻上是應特別注意的一件事。以上是第四章第二節的大意。

第三節，是論希臘藝術之成長與衰落中之四時代與四風格。這四時代：第一，從古代到菲底亞斯（Phidias），其風格是直致與僵硬的。第二，從菲底亞斯以降，到普拉克西特勒斯（Praxiteles），其風格是粗大與稜角的。第三，是由普拉克西特勒斯，呂西普斯（Lysippus，，阿派勒斯（Apelles）諸人所造成的作風盛行的時期，其風格是優美與流動的；第四是模仿的時期，而藝術歸於墮落；中間藝術的最盛時代，為期不過一百二十年，即從派里克來斯（Perikles）到亞歷山大之死而已。

溫克耳曼對於這四個時代的風格，都有詳細的說明。在第一期裏，先敘述的是錢幣，次及於雕刻。他說這一時的特色是拙重的；往往過分表現，但是生硬：力量有，然而不雅致，那強烈的表現阻止了「美」。在第二期裏，是隨着政治的開明與自由，而藝術也得到了解放與壯大的。原來在古代藝術裏，那風格是建在一套的規律之上的，這些規律是由自然而得，但漸漸與自然相遠。人們慢慢只知道跟了這些規律走，而不知道要從自然那裏摹寫了，於是一些藝術家遂思起而矯正之，為的是要重把藝術養育於自然之中，這些人從那種僵硬，直衝，仄險的輪廓一變而為鬆活了，把那種劇烈的姿態要易之以文質彬彬了，但是他們不知道美，於是只作到壯偉和高大。這些人物，便是菲底亞斯，泡里克里塔斯（Polycletus）斯考帕斯（Skopas），阿耳堪門諾斯（Alkamones），與麥浪（Myron）等，這種作風便叫作高大的作風。第三期是始於普拉克西特勒斯，而完成於呂西普斯，與阿派勒斯，時候正是亞歷山大一世的前後。這一期的特色是雅(Grazie)，換言之 即圓潤而溫柔（Rundung und Lindigkeit），一切稜角都避免了。雅是需要一種很大的理智的。在這種作風裏，是非常和諧的，更如一個好的法治的國家，法律很

嚴格，但是有許多合理的解釋可用，所以這種由大的藝人在雕刻像上所尋求的美，雖是自自然中抽繹出一種概念，根據一種體系而完成的那形式，但是變化與多樣却還是不礙的。雅有兩種，一種是天上的，神的，一種是物質的，人間的。後者是時代的產兒，是前者的侍女，前者是常在的，不變的，永恆的，她只和有聰明的人談心，對庸俗則是固執與傲慢的，他常把自己關在靈魂的活動中，而發育於神聖的自然之鎔解入靈魂的靜穆下，而這種自然正是自來的大藝人所要取象的。希臘人把第一種雅叫作溫靜的和諧，把第二種雅叫作有力的均衡。第一種雅是獨立的，自足的，不事追求而欲被人追求的，她要自己提高，而到了一種繁香不自持的地步。第二種雅無所驕傲，所以很謙和，但不至自卑；她並不存心要悅人，但是也不至無人相識。溫克耳曼舉了一個例子，說明第二種雅；這就是那尼奧泊（Niobe）雕像：「尼奧泊的作者已經到達那種超肉體的概念的王國了，他已經得到那種死之頌歌與最高的美合而為一的神秘了，他要為一個純潔的精神與一塵不染的靈魂的創造者了，這種精神和靈魂是不為感官的欲求所攪起的，卻只為一切美的直觀的運用所作用：因為作者不復是雕塑的悲哀，乃是把悲哀變成了可愛了。一

不過不久，慢慢藝術家並採用第一種雅丁。後來就近於工巧一途，就進於感官的，肉感的了；雕刻的取材，遂特別注意於幼孩，爲的是求輕盈與悅目。上面所說的時期，就是優美的作風的時期，那種表現的繁複性與變化性並沒害其和諧與壯嚴，溫克耳曼讚美地說：「靈魂的寬洩就如水平似的，一無叫囂之態。在表現悲哀的時候，是把最大的痛苦給隱藏了，卻只有一種和悅，是像徐徐的微風一樣，連紙篇都不見吹動的。亞都斯多德說藝術把理性哲學化了，這裏乃是藝術把悲哀哲學化了。」第四期是藝術不能再進的一期，美的概念也不能更高的去把握了；我們知道倘若已不能較音拉克西特勒斯與阿派勒斯那樣更進一步時，於是欲保持音拉克西特勒斯與阿派勒斯那樣亦不可能了，模仿者是永遠較被模仿者爲下的，如哲學上之有折衷學派然，藝術上這時也有自己不能獨創，只好採諸家所長，以爲己有的作風。模仿是不必要科學的幫助的，與科學既遠，人們的精力遂只用於瑣小。像前一時期一樣，一切僵硬避免了；趨於柔軟。但是以前所需要明顯的部分，却也圓潤太過，而變爲無生氣了，求爲悅目，而變爲沒有意義了。這種墮落的由來，溫克耳曼說是「因爲人們總要求『更好』，於是連正常的『好』也得不到了。」以

從又有模仿埃及的消瘦。從消瘦又轉而肥胖。造至像之魄力失，，半身像滋多。這便是第四個時期的作風，由模仿而墮落。拙直，高大，優美，模仿是溫克耳曼所指爲希臘藝術中之四時代的四個不同的風格。他不獨認爲希臘如此，近代藝術，他也時常用這四期來比附。

第四節，是論希臘雕刻之機械的部分，像敘述埃及時似的，仍分材料與作法。

第五節，是論古代希臘之畫，先論有名的作品，次論作品的時代，最後是論畫之樣式。包括壁畫之壁狀，畫法，及保存等。

從論希臘藝術所以優越之故，論藝術之本質，論希臘藝術之成長與衰落中四時代與四風格，到論希臘雕刻之機械的部分，和論古代希臘之畫，這都是第四章裏的內容。

第五章是羅馬藝術，分兩節，第一節是藝術中羅馬作風之研究，第二節是羅馬男子衣飾，都沒有什麼可以特別介紹的地方。

統上五章：藝術之起原及各民族之藝術不同的由來，埃及腓尼基與波斯之藝術，猶太，希瑞及其鄰近民族之藝術，希臘藝術，羅馬藝術，是所謂全書的第一部分，稱之爲藝

術之本質的研究的。

第一部分，稱爲希臘藝術之彼時外在環境的考察的，便是狹義的史。溫克耳曼自己說，這是把對於藝術影響很大的希臘環境作一考察，以觀希臘藝術之命運的。因爲，所謂學術，甚至思想本身，是視時代及其變動而轉移的，而藝術爲餘裕與榮譽所養育，維持，所以與環境的關係尤爲密切。從希臘的歷史看，其所以最便於藝術的發達者，便是自由。這是這一部分的主旨。因爲是藝術史，而不是藝術家史，所以他所注重的是作品，而不是作者，他們的私生活，一概從略。我們在這藝術史裏很可看得出，差不多一切藝術品的流轉和喪失，那關鍵是戰爭。本文中敘述到幾個有名的雕刻：拉奧孔，拜爾維德勒之殘像（Torso im Belvedere），阿波羅，包爾格赫西施之武士（Borghesischer Fechter）文字都特別生動。敘述到藝術的衰落時，他便說自由的精神已經失去了，所以高貴的思想，與真正的榮譽也一併消失，可知他是把自由看作藝術的核心的，所謂史，也不過是看自由的精神之受迫害的軌迹而已。最後，他曾聲明他全書所論及的，只是雕刻繪畫，所以在他所謂藝術的衰落時，而建築都是進步的。他並以研究藝術史的價值

作爲歸結，他說：「古人就是困乏些吧，他們的藝術史是不錯的；我們先已承受了這份不大完全的遺產；當我們對塊塊石頭看一看時，從許多解答裏至少我們可以找出幾許的可靠性的東西來，其中的教訓是遠勝於史冊中爲多的，在史冊中，除了一二灼智之外，不過糊帳而已。人不要恐懼眞實，即使不利，我們也要正視它；錯路儘管走，許多正路正是從錯路裏走出來的，」而全書也就告終。以上述其結構及要意畢。

第二，本書之價值與貢獻：　爲方便起見，我認爲可以分幾方面去說。一本書的價值　首先是看其方法，溫克耳曼的書在方法論的方面：(一)是他看到大處，寫一本藝術史，他說要尋求藝術的本質，這令我們想要寫一部哲學史，當然是尋求哲學的本質了，寫一部文學史，當然是尋求文學的本質了，這樣的史才有他學術上的貢獻，纔有除了史實之外，有它的史觀，有它的特殊的心得。(二)是在他的書中，體系的研究和史的研究並行，這實在是一個好方法，普通對於一種學問，不外是這兩種處理，例如文學，就有文藝史和詩學，前者即史的研究，後者即體系的研究，一個是縱的；一個是橫的，一個是自外而內的，一個自內而外的，合起來，纔是一種完備的科學。溫克耳曼能夠並用，

所以他這書稜超出了一部普通的藝術史的貢獻。(三)是科學精神，這首先表現於全卷的有組織。在何民族的藝術，他總是先敘述其優勝或墮落的原故，次敘述其作風，最後敍述其機械的部分：在敘述作風時，又總是分好時期，而每一時期中，先是裸體，後是衣飾，井井有條，其交代眉目處，尤絲毫不漏，先後照應，這是第一點。其次是他認為有規則可尋，例如愛武魯瑞的藝術重骨，希臘的藝術重肉，這是從民族的不同而尋見其規則的，埃及的初期藝術是直致的，次期的藝術是稜角少些的，這是從時代的不同而尋見其規則的，有規則在，則對於藝術品的鑑定，便不是任意的事，這也是一種科學精神，這是第二點。再則他極其看重物質的自然環境，他指出氣候地帶影響於藝術發達之大來，這是第三點。並且，他的藝術史不是架空的，他注重實物，這是第四點。因為他有這兩種科學精神，所以他不愧是一個藝術科學的建立者。在看到大處，史的研究與體系的研究並行，科學精神之外。(四)是他能注意文化之整個性，在他敍述古代藝術雕刻時，他說到當時的戲劇也變了，同一的色彩，在他敘述藝術的墮落時，他說到詩人也如同藝人，都作宮廷的阿諛，而惡趣味是一般地在流行，這便是所謂時代精神。以上四端，是他

在方法論方面的價値和貢獻●

本書是一本藝術史，所以我們不能不就藝術史的方面，而看看它的優長●這一則是他指明了研究藝術史的價値、是在一種訓練，而我可以從中得到豐富的教訓；二則是他說明了時代，自然環境，和藝術的關係；三則是他提出了風格史，把希臘藝術劃分了四時代，而標出了四風格，這一點極其重要，爲藝術史的作者開了一個方法，爲美學硏究者增了一個課題，這可以說是全書很大的貢獻之一，同時他道出了藝術的三歷程，由需要，而優美，而奢侈多餘●這是非常開明的看法，與近代人之看到藝術之起原時原於需要，遂把藝術的性質限於實用者，恰可以作一個好對照；四則是他把藝術的興衰看作是自由精神的消長，認爲自由是藝術的源頭，認爲自由是藝術的生命，認爲自由是藝術的保姆，總之，自由是藝術之首要的發達原動力；所以在藝術的本身，則反對模仿；在藝術的背境，則注意良好的政治●這四點，都是他在藝術史方面的貢獻○

因爲本書是要探求美的本質的，所以關於這一部分，便有它美學方面的價值和貢獻就中重要的就是說明美之神祕性，美之獨立性，審美和理性的關係，審美和感情的關

係：美之原則：單一，多樣，調和：美與表現的不同，藝術中之風格問題，藝術之類屬問題（即繪畫雕刻建築等之孰高孰下問題，言其高下必有理由，此往往為一家美學體系所關，溫克耳曼則以為繪畫雕刻優於建築，因其能多表現理想故）等等。在這些地方都有他的特殊的地位，也就是在這些地方，他有自柏拉圖後第一人的資格。美必須無味之味，美必須超物質，美必須不落迹象，情感過則傷美，最高的美是訴之於理性，這些地方都極其精采。現在看，什末多樣，統一，調和等，都成了泛泛之論了，但是首先指出的，就是溫克耳曼，到現在也還是顛撲不滅的美的根本原則，所以溫克耳曼在美學史上有不可動搖的地位，是毫無疑問的了。

但這書最重要的價值，我覺得還是在教育方面，倫理方面。他不特告訴人如何審美，如何浸育於藝術的教化之中，他不特告訴人理性是如何重要，自由是如何可寶，宗教與戰爭，對於藝術，對於文化，又是如何的在阻礙與摧殘，而他的最大的教訓乃是要人成完人，是要入深刻。在溫克耳曼的書裏頭，他指示人靈與肉，內與外，精神與物質，藝術與科學，皆當合而為一，而不宜偏廢：最美的形式，就負荷一種最高的理想，有一

種優越的自然環境就有一種優越的文化，理智的發展很高的民族．同時他們有一種發育很健全的身體，科學不發達的民族，同時他們也沒有發達的藝術：這些教訓多末深切！這裏頭有溫克耳曼的信念和溫克耳曼的向往！希臘爲他所追懷者，也只因爲在那裏是他這理想的寄託！從藝術品的研究，他又教人深刻．他說當我們初接觸藝術品時，就像纔一見海似的，感覺上只見其壯闊而失掉了眼的作用了，再一看時纔把精神沈靜下去，把眼睛平息下去，由整個而注意其部分．又像讀書，一讀時覺得明白了，其實在仔細了讀時，纔知道上番並沒明白。到達深刻的法子，只有虛心，所以他告訴人切忌在研究一種藝術品時，沒認識其優長，即尋找其弱點。因爲，照他說，一種否定的句子是比一種肯定的句子易於出口的，挑挑毛病是比掘發出長處易於着力的，批評別人也比獨出心裁省氣力，但是許多藝術品的鑑定，是因此致誤了，因爲那種缺限有時是後來所致的，並不是屬於那藝術品本身。自然，這種專家的經驗之談，對於藝術史的學徒，是最有參考的價值的，但是何獨治藝術史，又何獨治學術？我們生活中，也在在需要這種虛心了。完入．深刻，虛心，這是溫克耳曼在書中給人最大的教訓，也是本書在倫理上最大的價值

！只有在他這種精神的大處，我們纔可以明白他如何影響於其他古典主義者歌德席勒諸人的緣故。

在方法論上的，藝術史上的，美學的　倫理的價值之外，還有一方面，是本書的文學價值，關於這方面的價值，差不多已是公論了，所以我們不必多說。我只願意指出兩點，一是他的取喻之敏捷豐富，這成了全書的一個特色，例如他說到美有理想的美，是採各個個體的美點合而爲一的，他便說那是像園丁的接枝一樣，像蜂的採蜜一樣，又如他說到哈瀚瑞安（Hadrian）之欲有助於藝術，是只如醫生之爲病人的開方，能不死，養料却是沒有的；類似的取喻極多，皆使人言下瞭然，而富有趣味；其次是文章的流利，活潑，全書隨處皆是，不必例舉。他盡了他那文學上描寫的天才的，是敘述到那幾個有名的雕刻，例如他講到拉奧孔：

拉奧孔是表現自然間最高的悲哀的，那是一個男子的像。他意識到他那種精神的强毅和掙扎，他的痛苦使那筋肉膨脹了，神經緊縮了，那要武裝起來的精神是以剛强的力而表現於額際，胸雖是震感迫着的呼吸所沸騰，但是他制約了自己情感的爆發，對痛苦要遏止着，而加以隱藏。那悲慘的歎息，他是極力要在不使出聲，這造成了下體的姿勢，這是使他那身子變成一個孔洞的所

由來，我們可以由他那腸胃的激動而窺出。但是他自己的痛苦似乎還不如他那兩個兒子，他們只願看他的父親，而欲有所求助：因爲那爲父的心是宣示在悲切的眼上，而那孩子們的同情心卻只有在一種暗淡的空氣中而流動　飄浮了。拉奧孔的樣子是萬分悽楚，但是他不呼喊，他的眼，在指望一種高尚的救拔。口是充滿了難過的，下唇沈重地垂着，上唇亦爲痛苦所攪擾，由一種不自在所激動，又像是有一種不應當的，不值得的委曲，自然而然的向鼻子上翻去了，因此上唇見得厚重些，寬大些，而上仰的鼻孔，亦隨之特顯。在額下是痛苦與反抗的紋，二者交而爲一點了，這表示着那塑像者的聰明：因爲這時悲哀使眉毛上豎了，那種掙扎又迫得眼旁的筋肉下垂了，於是上眼皮緊縮起來，所以就被上面所聚集的筋肉所遮蔽了。藝術不能使自然更美，但是曾變得她更有力，更緊張些，最大的痛苦的所在，卻是最美的所在。左方，那個長蛇要噴吐它的毒氣，所以靠近的肌肉自然是與感到驚恐的，身體的這一部分，尤爲藝術上的奇迹。他的腿是要搐起的，爲的是脫此苦厄，沒有一部是在靜止着，然而那雕塑的刀，卻仍劃出了皮膚的假凝。

其他如叙述阿波羅拜爾維德勒之殘像，包爾格赫而施之武士等皆極佳；現在只舉一以概其餘。他的文學筆墨，是打通了由造型藝術的美轉移到紙上了的難關的；說這是文學上的貢獻可，說這是造型藝術上的貢獻也未始不可。

第三，本書出版之意義，影響，及他人批評：最重要之點，便是這本書在思想上成了德國古典主義者的先聲，在文學上它是古典主義文學家第一部可紀念的散文，使溫克耳曼可以有與萊辛，海爾德、歌德、席勒諸人比肩的資格，同時使他是把藝術史哲學化了的第一人，也是使德意志人開始有藝術美感的第一人，因爲這樣總被人稱他是藝術科學的建立者。

說到這本書的影響，在思想上，當然是繪就了古典主義者的思想的輪廓，以調和爲依歸，以希臘爲向往；在藝術科學上，則據迭爾泰（Wilhelm Dilthey）的意見，是開美學上歷史的方法一派的，迭爾泰認藝術科學的三期，一是理性派，二是分析派，三是歷史派，歷史派即導源於溫克耳曼。歷史派所注意的是四大問題：一是藝術的主觀方面，即創作力之研究，二是藝術之客觀方面，即藝術所取材的對象之研究，三是在空間上，注意藝術之天然條件的探求，四是在時間上，注意風格之劃期的問題，凡此四端都是溫克耳曼所啓發的。

關於這本書的意見，我以海爾德的批評最爲中肯，因爲海爾德首先把全書的要點抓

住，他說這本書不是一本純粹絕對的史，所以在史實的方面，倘若有什末小的錯誤，全書是並不足爲害的，全書的要點是在根據民族的不同以道藝術的特色的，　只有在這一點上有了動搖時，纔是全書的毛病。這種批評方法是很對的。在海爾德的意見，則認是藝術之民族的單位的解釋頗有困難，因爲所謂一個民族的藝術是否就是眞正這一個民族所創的，而且所謂藝術也並不平等，同是藝術，其中的高下懸殊太多，因此，海德爾就力主文化的交流．認爲一民族的藝術多是受他民族的影響。在這地方，我却爲溫克耳曼辯護了，他決沒有這種決絕的把藝術分割爲各民族所特有的態度；不過海爾德說事實是事實，不能因推理而推翻，又說溫克耳曼似乎是先立下規則，而再去找例證，卻不失爲一針見血的話！這是因爲溫克耳曼把體系和史太混而爲一了　有時不免有顧此失彼的結果。我們贊成溫克耳曼的把兩個方法並用．但却不贊成他的混一。前者是他的貢獻，後者卻是他的致失之由。海爾德可說抓住全書的特色和要害了；所以我認爲他的批評，最値得介紹。其他批評溫克耳曼的；多半因爲他不了解近代藝術，遂并這部古代藝術史亦輕視之，却是不足爲訓的。

四　結論——溫克耳曼之精神

歌德說有些人所治的學問，是與自己的性格相反的，溫克耳曼却不然，他在事業上出色的所在，正是他性格上出色的所在。

那末溫克耳曼的根本精神是在什末地方呢？以我看，他的根本精神，徹頭徹尾是人間的，是感官的；但是他要從人間的，感官的之中超越而出，所以他要求理智，要求完人，這種努力尋求的方式，也就恰是一切藝術所要通行的，因爲這，他愛藝術。

在溫克耳曼看，一切宗教的目的，有一個共同點，就是要人常年輕，這在他的占代藝術史中論藝術的本質時曾提到。在同一書裏，當他論到希臘藝術之四時代與四風格時，他說雅有兩種，一是天上的，一是人間的，一是神的，一是物質的，但當前者也侵入了藝術時，藝術便有了墮落的，墮入工巧一途的徵兆。在溫克耳曼那裏，宗教不復是禁欲的，遏止人性的屏障了；在溫克耳曼那裏，藝術的宮，是築建在人間，而不是在天上

不錯，他說美是在上帝那裏，不錯，他說最高的美是需要理智，但是我們要當心啊，這是他的理想，不是他的現實。理想上的所有，正是現實裏的所缺！

他是人間的、所以最美的東西，還是人的身體、雕刻如是，真人也如是。他是感官的，所以他沈醉於美！

我們不可忘了溫克耳曼和許多年輕的美男子的友誼。我們可以看一看他的一封通信

這篇論文是以你爲題材的，我們的來往是太短了，無論對於你，和對於我。可是當我第一次見你，我們的精神上的接近，就在我心裏發覺了：你使我知道我的希望並沒落空；我的希望就是一個高貴的靈魂，能夠了解美，而被在一個美麗的身體裏。所以我的離開你是我一生中最痛苦的一頁、恐怕這種感覺在我們共同的友人不會有的，因爲你的離開我，是我想到將不能再見到你了。讀這篇論文集是我們兩人友誼的紀念，這，在我一方面，是絲毫沒有自私的動機的，這永遠是爲你，呈獻在你的跟前。

男子的美是可以有一個普通的概念可想的，我發覺那種只以爲女子纔美，對於男子的美一無動心的，是很少在藝術上有一種公平的，生動的，不可動搖的鑑賞能力的。在這種人，對於希臘

的藝術，一定看不出什末好來，因爲希臘的藝術，祗單是男性美，而不是女性美的。但是對於藝術的美的鑑賞是比對於自然的美的鑑賞更需要高的感覺力的，因爲藝術的美，是像觀劇時的淚一樣，倘若無關痛癢，是證明沒有生氣的，這種淚必須爲激發所喚醒，所陶冶。現在，因在這種激發在年輕時候是較成年更熱心的，所以我所謂那種審美的能力是必須在到達那個年紀以前加以訓練和指導，爲的是到了那個年紀以後，就不會有對於美的興味了。

這是他寫給勃爾歌（Friedrich von Eers）的，可以見他們友誼的實錄。

歌德說溫克耳曼生就了有這種友誼的熱情的，他不但是可以作到，而且是有一種高度而需要在那兒。他覺得他自己只有在友誼的形式下，纔得到這一個圓滿的整體。

歌德又說他在性格的深處，有一種不安的因素。但是正因爲他這種內在的不安與不適，使他的心胸高貴起來；那就是他對於離去的友人之一種不能壓抑的向往。他願意在信裏彷彿同他們見面，談心，他追懷於他們的懷抱，他企望他們歡會的日子的重溫。

所以溫克耳曼豈是人間的，感官的，簡直是情緒的！所以他所謂美，與其說在上帝那裏，不如說就在人間的希臘，但與其說在希臘，還不如說就在他那些青年男友的周

團。

正是這種情緒的，感官的特色，表現於他的工作上。

這位橄欖色的面孔的學者，帶有深陷而鋒銳的眼睛，一種敏捷的，感受性極强的熱狂，在那裏露透而出。他是並非用理智，而鑑賞了希臘人的文化的，卻無寧是憑一種直覺和本能。

因爲有人比他是哥倫布，於是瓦耳特、培森（Waiter Bater）形容他說：「他的科學是容易會錯的。但是他有一種方法，可以立刻由極輕微的指示裏就斷定那是陸地，那怕只是一根浮來的蘆葦，或者飛過的小鳥，他似乎比任何別人更接近於自然些。」

是的，他憑直覺和本能。也就因爲如此，他討厭哲學，在那裏總是眞正運用理智的。他也輕視詩，但是歌德說得很好：「他卻一定是詩人的，無論他想到過與否，或者願意與否。(Er. muss Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht)

因爲溫克耳曼是偏於感官的，所以他注重物質世界。在他的著作裏已經充分表現了

自然科學的精神了，這也無怪乎他晚年願意棄考古學，而從事物理。

溫克耳曼的生活，非常淳樸，質實，而韜異，他在羅馬，飲食就只有麵包與淡酒。

他的原稿，雖已拿去付排，但他倘若發現了錯誤時，他便不惜索回再改。

他對於朋友，絕沒有秘密。

眞誠而直爽，堅實而坦白，永遠是他的性格。

他極任興趣。興趣是一切。

他的工作，由本能和情緒所支配，沒有預先的設計。他發現什末了時，他是熱狂得不能形容的，同時錯也不能免、但他一發現了錯，他就立刻改正了，他發現得也極快

我們時常覺得他是一個活人，而且年輕，你看他討厭學者教授，他立志不寫這般人著作，他不願意擺濶子，在他的文章裏，充滿了熱情，遇到當攻擊的，也就決不放過。

我們從近代心理學的眼光看來，人們愛情的發展，先是同性，而後及於異性的，個體的生物是如此了，整個的人類也有這種階段，所以在初民祇不喜歡男性美，或者喜歡

兩性人 Hermaphrodit ，不要說希臘，就是印度，我們看那種佛像，也正是具有女性美的男身，埃及的獅身人面像，經溫克耳曼證明，也是兩性體了，我們慢慢專注意了女性，以女性爲惟一美的對象者，是後來的事 在這種意味上，我們見出溫克耳曼之原始意味的性格，也可以作他青年精神的另一面觀。

溫克耳曼所要求的是完人，但是他本身，給我們印象深的：是活人。他要求最高的審美所需的理智，但是我們在那裏見到的是深厚的人間味，濃重的情緒，感官，物質世界，和原始的，壯旺，淳樸的精神、用歌德的話講，溫克耳曼的思想，徹頭徹尾是異教徒的。

二十五年一月十三日草於濟南

參攷書目：

Herder, Denkmal Johann Winckelmanns

Goethe, Winckelmann and sein Jahrhundert

Walter Pater, The Renaissance

Wilhelm Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker

Dilthey, Gesammelte Schriften Bd. 6

Lehmann, Poetik

Wickelmann, Geschichte der Kunst des Altertums

II. 康德（一七二四—一八〇四）對於人性之優美性與尊嚴性的提出

II 康德（1724——1804）對於人性之優美性與尊嚴性的提出

——康德：關於優美感與壯美感的考察——

譯者導言

（一）

生於一七二四年的康德（Immanuel kant），所作的這篇關於優美感與壯美感的考察（Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen），是被認爲成于一七六四年（時康德四十歲）的，但是實在是在一七六三年八月八號已經運交教授會的主席去審查了。哈曼（Hamann）寄林德諾（Lindner）的一封信上說：

「我現在正從事於康德的關於感覺的考察，我很願意見到一種很概括而優秀的批評。」

這日子是一七六四年二月一日，可說是現在可考的關于康德這篇文章的第一件文獻

。也是由這個日子推斷，知道康德此文之成，是在頭腦病態的研究（Versuch uber die Krankheiten des Kopfes）之前。

不管是一七六三也好，一七六四也好，總之，這篇文章是一七七〇年以前。凡是康德在一七七〇年以前的著作，便有一個特殊的意義。因爲，以一七七〇年爲限界，康德前後的思想有一個絕然不同的面目。在研究康德思想發展的人，以及研究普通哲學史的人，差不多一致同意，把康德一七七〇年以前的著作，稱爲批判前期的著作（Vorkritische Schriften），把康德一七七〇年以後的著作，稱爲批判時期的著作。

像康德這樣大器晚成的思想家，是歷史上很少見的。他的三部最主要的著作，所謂三大批判，純粹理性批判，實踐理性批判，判斷力批判，都先後草成於一七八一至一七九〇年之間，這時他已是六十歲左右的人物了。所以有人說倘若他死得像萊辛，席勒那樣年紀，我們恐怕不知道康德的眞正思想是怎樣的。純粹理性批判出版於一七八一，論說應該以一七八一年以後的著作爲批評時期的著作了，然而不然，因爲在前此十年的中間，實在是他的醞釀時期。他在一七七〇年寫過一篇 Disputaio de mundi Sensi bili

atque intelligibilis forma et Principiis ，這其中已經包括着純粹理性批判的端緒和規模，自此至純粹理性批判的出版，他差不多一個字沒有寫，他的沈默，正是他的醞釀。因此，以一七七〇年爲界，作爲康德思想發展的分水嶺。

關於優美感與壯美感的考察，是屬於康德批判前期的著作。這是我們必須好好記牢的。

所謂批判前期的著作，無論在形式上，內容上，都有它的特點。先說形式，普通人讀了康德的書，總得一個枯燥，沉悶，冗長的感覺，然而這只是康德批判時期的著作才令人有這種印象，因爲一般人是太注意於他那批判時期的著作了，所以就以這一段著作的特色，概括了他的著作全部了。批判前期的著作迥乎不同，其文章異常的輕快，精悍，富有風趣，與其說是哲學家的東西，無寧說是文學家的東西。只有在這種地方，我們相信德國文史家所說康德是能爲歌德而不屑爲歌德的一句話的眞實。至於內容，我們却先要不必忙着說，雖然同謂之批判前期，這一期中却也有分別。我們知道，康德的第一部著作是生命力之眞正估價的思索(Gedanken von der wahren Schatzung der lebe-

ndigen Krafte)，這個東西成於一七四六年（時康德二十二歲），以此爲始，他才著述多起來。按照Fr. Paulsen的意見，自此稱爲批判前期的第一期。自一七六二年至一七六六年內，則稱爲批判前期的第二期。一七七〇年後，他自然也採了普通的分法，便是批判時期了。第一期和第二期的分法果然很好。在第一期裏，他的文章的內容多半是自然科學，特別是地理，數學，物理天文等等。在第二期裏，他的文章的內容，則多半是形而上學和知識論的問題。康德在早年所受的絕有影響的兩個人物是牛頓和盧騷，在他第一期著作裏，我們恰恰可以看到牛頓的影子，在他第二期的著作裏，我們恰恰可以看到盧騷的影子。這兩期，却也有一個共同點：就是康德自己的思想還沒成熟，他自己在思想上還不能獨立的時代。在他的批評時期，不錯，休謨對他的思想很有作用。但是他不是完全爲休謨所左右的。正如他的講書時採用的課本一樣，他不過以課本爲引子，却還是在發揮自己的意見。據說康德常誤會別人的意見，他善於講而不善於聽。不過這是無礙的。因爲他在發展他自己的獨創性（Originalität），如他在判斷力批判裏所談，這却是天才的惟一特徵。所以在他的批判時期的著作裏，很少引用別人的意見，我們打開

全書，幾乎不見什末援用的詞句。因此有人說康德不大讀書，然而這却是錯了的，他的讀書實在是勤快，而且豐富的，他不好徵引，也是批判期才如此，在批判前期就完全不同。批判前期，實在是他猛烈吸收的時代。凡此種種，都是康德批判前期和批判時期大不同的地方，其中也都有內在的意義在。

關於優美感與壯美感的考察，便很能代表出批判前期的特色。它是成於一七六三，一七六四年間，便恰恰是第二期的東西，於是，也就有我方才所說的盧騷的面目。

（二）

如果從題目看，以爲這篇關於優美感與壯美感的考察，是哲學部門中一篇美學的論文，看了後一定要失望的。第一，這不是十分專門的哲學論文，他自己在文章的開頭不久已經聲明：「我也多半是由一個普通觀察者的眼中去看而已，並不是純粹由一個哲學家所得的。」

第二，這不是講優美與壯美的學理的，這在 Ueberweg 的哲學史第三卷上也已經敘到了（見該書五二六頁）。我認爲他介紹得簡要而中肯，索性把其餘的話也錄出：

「這是在普通理解上的一串關於民族性：性情，愛好，兩性等等的精細的觀察，其見地是美學的，道德的，心理的，雖然並存：有的部分頗透露着智慧。……壯美與優美的分別，是在心理上，「壯美在感動着，優美在撥引着，」壯美又分好多種，即驚心動魄的壯美，岸然高貴的壯美，以及輝煌光華的壯美。很令人注目的是道德之審美性的基礎，即：「對人性之優美性與尊嚴性的感覺。」 Shaftesbury. Burke 等人的意見，康德似乎是由 Mendelssohn 那裏間接聽來的，這是很顯明地看得出的。」

因在這種原故，所以倘若我們要尋找這篇文章在哲學中的影響，或者就康德本人論，是和判斷力批判如何相關，這都是徒勞的事。

然而在大處，卻仍然可以看出的的確確是康德的東西，因為康德思想的兩個要點，就我現在能夠了解的說，是立法性 (Gesetzlithkeit) 與主觀性(Subjcktivität)。他的知識論，他的倫理學，他的美學，都是如此。他不講什末是真，什末是善，什末是美，但卻講如果是真，如果是善，如果是美，都是什末法則。而這些法則是在客觀上麼？不是

的，乃是在主觀上。關於這一點，他認爲很重要，所以他在純粹理性批判的序上，自翔爲是哥白尼的功績。這和一般的常識的想法相反，但是却是康德的絕大貢獻，有些人認爲康德是經驗派，根據是他在純粹理性批判中劈頭第一句話，就是知識與經驗俱始。要說康德不講經驗，這是錯的，然而他却是講經驗的法則。經驗的法則是不是經驗呢？這很難說，在康德便認爲是先驗的，超驗的，這是康德哲學稱爲超驗哲學之所由來，也是康德哲學之爲批評哲學的張本。經驗是主觀的，康德却講經驗的法則。所以我說他的哲學，是以主觀性與立法性爲要點。分而觀之，是主觀性與立法性，合而觀之，則是主觀之立法性。我認爲這是康德哲學之核心。

就是在這篇不大的文章裏，也可以看出了，康德處處要找法則。只要他的思想所到處，無一處他不要成其爲體系，無一處他不運用其一以貫之的精神，他又重在主觀，文章的頭一句話就是：

「快樂或者煩惱的種種感覺，是幷不十分系於所以喚起這些感覺的外形狀況的，倒是無寧關係於各個人自各的情感多些，由個人的情感，而快與不快以生。一

怎末樣？但這也便是康德思想的形式的一般。

作用了康德此處要尋法則的習慣的，恐怕是牛頓的自然科學。作用了康德處處想到主觀的方面的，恐怕是盧騷的革命情緒。對於自己，對於別人，對於整個人類的尊嚴性的認識，這是盧騷思想的基礎。這點，在康德是充分發揮了，無論在理論上，在實踐上，康德在這篇文章中 關於這，也可以說「一篇之中，三致意焉」了 所以我說，這裏頭有盧騷的影子，而且是深深的。

全文分四部，第一：論優美感與壯美感之不同的對象；第二：論人類之一般的壯美性與優美性；第三：兩性中壯美性與優美性之對立關係；第四從壯美感與優美感之不同論民族性。多少有點美學意味的是第一部分；第二部分完全是講人的性情的，可以說是倫理的立場；第三部分很有趣味，人們因此說康德之不結婚並不是不知道女子的美；第四部分論到的民族很多，就是中國，也在被論之列，不過眼見得他的了解很不充分。現在所譯的，只是第一部分和第二部分。

大家可以看出，這裏是很優美的散文，倘若和批評時期的東西一比，幾乎不像出自

一人之手。

我的翻譯是根據 Erust Cassirer 主編的康德全集第二卷，有時則以普魯士皇家學院的本子爲參考，尤其是註解方面。關於這個導言，大部分是我自己的意見，——但關於在讀本文時的許多啓發沒有列入，以免駁雜，同時，却參考了下列各書：

Erust Cassirer, Kants Leben und Lehre

Ueberweg, Geschichte der Philosophie Bd III

Fr. Paulsen, Immanuel Kant

Windelband, Geschichte der Philosophie

二十五年八月八日長之識於北平

一 論優美感與壯美感之不同的對象

快樂或者煩惱的種種感覺，是並不十分系於所以喚起這些感覺的外物狀況的，倒是無寧關係各個人自各的情感多些，由個人的情感，而快與不快以生。因此，一人的歡欣

，在別人就許是厭惰，一人愛情上的痛苦，在別人看便或是一個謎，或者生了反感，這個人所感到的，在那個人竟會完全漠不相干。關於人性這方面的特點的觀察，範圍可以很廣，而且有不少待發掘的寶藏．是十分有趣，又可得些教訓的。現在我却把我們眼光只投射在幾點上，這是在這方面更顯着特別一些的，不過，我也多半是由一個普通觀察者的眼中去看而已，並不是純粹由一個哲學家所得的。

因為一個人只有在他的愛好滿足了之後，他才算是幸福的，所以那種使他能夠多享受一些的却並不需要選擇的才能的感覺，一定不是繁瑣性的。發育得壯健肥大的人，他的廚子在他就是最機靈有趣的作家，他那廚子之美妙的傑作也就在地窖裏，在這種人聽到一般的猥褻之一種俗而拙笨的笑場時，是比那種以高貴的感覺自負的人容易得到歡樂的。一個懶惰的人喜歡聽書，因為這樣他好入睡；在各種享樂上顯得傻頭傻腦的商人，也可以有聰明人的享受，那就是當他算計他的營業利益的時候，他還可以追逐異性，那是他把異性也算作可以享樂的事的時候，喜歡打獵的人，便可以捕蠅，像道米填（Domitian）君王似的（註一），或者逐野獸，像A什末先生似的，所有這些人都有使他們按

照自己所喜歡的事而享受的感覺能力，他們無需乎忌妬別人，也不能够在別人那裏得什末念頭；不過關於這，并不是我想加以注意的。却另有一種較爲精細美妙的感覺，其所以這樣稱呼者是或者因爲人在享受時，時間可以長些，並非馬上滿足，以及一享受就可享受完了的，又或者因爲它可以爲心靈的感受性作地步，這種心靈的感受性是要立刻會變到道德的感動上去的，也或者因爲它是關連於才能和了解力的優越性，這是和那完全不用腦筋的感覺相反的。這種感覺才是我所要從某一方面去加以觀察的。但是我在這裏却要把那種愛好除去（註二），論說那種愛好未嘗不和高度的理解力洞察力緊緊相關的，還有激動，這是凱普勒（Kepler）（註三）所能够的，像伯耳 Bayle)（註四）所說，他可以不爲南面王而爲其發明，但我也要除去了。這種感覺太高等了，現在所計劃要談的感覺乃是只可以觸動感受的感覺，但同時却也是一般人的心靈所能來得及的。

我們現在所要說的精細美妙的感覺，首要的當分兩種即壯美感與優美感（Das Gefuhl des Erhabenen und des Schönen）是。故二者惹起的都是好受的，但那是不同的。例如山景吧，那如削的峯巔高出於雲際，又如米爾頓所描寫的急風暴雨，或者所形容

的地獄式的王國，這在我們都有快感，但也有恐懼感；相反的如衆芳爭妍的草塲，山谷而有蛇形的小溪，又被正在牧着的牛羊群所覆蓋着，再如極樂世界的描寫，或荷馬那關於愛神衣帶的繪描，這都可以合我們愉快，但其中乃是微笑與欣然。這樣，有在我們身上能發生相當强度的印象的，所以我們有壯美感，後一種却只是正常的享受的，所以我們又有優美感。大的橡樹，光亮的草地上的寂寞的影，這是壯美，花林，短籬，插圖中雕板的樹，這是優美。夜是壯美的，白天是優美的。在夏夜的安穩的寂靜中，星斗閃爍的微光自夜之灰褐的影子裏投射而出，孤伶的月正立在水平線上；這時那被壯美感所佔有了的性情，便漸漸引向高的感覺裏去了，這時乃有古道熱腸之感，有飄然出世之感，有永恆不滅之感。光輝的白天却是流向人事的急切中與享樂的感覺中去。壯美在感動着（rührt），優美在媚引着（reizt）。當人在滿有着壯美感的時候，面孔是熱切的，有時是像　了似的，或者是驚異的。反之，那生動的優美感覺是表現在明亮的眼睛的輝光上，表現在續續的微笑上，表現在興高采烈的精神上。壯美又分許多種。壯美感有時由帶着恐怖或者悲哀的，在某種情形下是只帶着寧靜的贊賞的，在別種情形下則於一種壯美

的設計之中又有一層嚴肅的優美性。第一種我叫作驚心動魄的壯美（das Schreckhaft-Erhabene）、第二種我叫作岸然高貴的壯美(das Edle-Erhabene)第三種我叫作輝煌光華的壯美 das Prachtige-Erhabene）。深的寂寥是壯美，但就是驚心動魄的一種。（註五）。所以那廣漠偉大的沙漠，例如在韃靼人住的地方無邊的大戈壁吧，時時就有恐怖的影子，山魈，以及鬼臉等在那裏出沒的可能了。

壯美的東西必須時　是大的，優美的東西却可以是小的。壯美的東西必須是單一純淨的，優美的東西却可以加上塗飾，點綴。很高大巍峨的，和很幽深無底的，一樣是壯美，但伴了後者的是驚懼感，伴了前者的則是稱賞，所以後者是驚心動魄的壯美，前者是岸然高貴的壯美。埃及的金字搭的一瞥，是使人感動的，像哈塞耳奎斯特（Hasselqust）所說(註六)，是遠過於人在各種描寫中所想像而得的，但是那結構是單純而高貴。羅馬的彼得寺則是輝煌的。因爲由於設計要求大和單純：那末，儘管鑲嵌的金飾是以優美性而廣佈着，但是大部分還是使人得到壯美的感覺，所以那對象還是叫作輝煌光華的。一個兵械庫應當高貴與單純，一個皇家住宅應當輝煌，一個行樂宮却應當優美，

令人瑰錯。

悠長的時間是壯美的。倘若它是屬於過去的，那末它是高貴的，倘若那是向不可知的將來看的，這就多少有點驚恐了。出自遙遠的古代的建築，是令人敬畏的。哈勒（Haller）（註七）在他描寫將來的悠久時是帶着輕輕的驚懼，在描寫過去的悠久時則流露着固執的稱賞。

註一：道米填，紀元後八一—九六年羅馬英主。其詳細事蹟可參看 H. Schiller, Geschichte der romischen Kaiserzeit 頁五二〇—五三八。道米填喜射，又喜捕蠅，捕得後用針關牢，視以爲樂。

註二：愛好，傾聽 Neigung，因此中有意志，欲求意味，故康德在論審美感覺時棄而不談。關於此點，康德於其判斷力批判中，頗有發揮。

註三：凱普勒 一五七一—一六三〇，德天文家。

註四：倍耳（一六四七—一七〇六，全名爲 Pierre Bayle，法國哲學家與文學家。他在積極方面的成就不如在消極方面的批評。他最著名的著作爲 Nouvelles de la republique

des lettres（一六八四），與 Dictionnaire historique et critique 伯耳在這所根據的是出自 Thomas Sansius, Mantissa consultationum et orationum, Tubingae, 1656, P.792

註五：康德原註：我在這裏只舉一個高貴的伯爾的例子就夠了，這裏頭是一種整個兒的寂寞的描寫，下面是日布萊姆雜誌（Brem. Magazin）四卷五三九頁喀拉金之夢（Carajans Traum）摘出的數段：「這」個不毛之地的王國，財富日增，而同情心，仁民愛物之心却日衰了。同時，因為人類愛的心是涼下了，所以他們歸到祈禱與宗教行為的熱心上去。」就照着這種情形作者繼續錄下去：「在一晚上，我於燈下結賬，把營業的盈餘算清，睡魔便我了我來了。這時我看見死神的大使像旋風一般向我而來，他就打起我來了，使我告饒也造不得。當我明白我的命運要入於永恆的手掌，當我明白所有作了的好事沒有什麼可添，所有作了的壞事沒有什麼可減，我眞自然嚇喪了。我要被引到三重天所居的王位上去。在我眼前燃燒着的光焰，向我招呼：「你的事神是完了，喀拉金！你把你那人類愛的心封閉了，而你對你的積蓄用鐵掌把持着。你只是為你自己而生活，所以你將來在永恆裏也仍是孤寂，在一切集體之中，將同整個的創造絕緣。」這時我被一種不可見的大力擊碎

了，穿過創造物之輝煌與錯綜而前進着。立刻有無窮的世界落在我的身邊。當我走到自然的最後邊的疆頭，我見出，那無窮際的空虛在我眼前往深淵裏降去。一個永永寂靜的，孤伶的，黑暗可怕的王國！一種不可說的恐懼在這情景裏充滿了我。我漸漸把最後能望到的一個星也消失也，末了，那最後的微亮也度入極度的黑暗中，那種生之執着時刻走向失望裏，而我和這現住的世界的相離也與時俱進。我伴了不可忍受的煩惱和想，幾千萬年之後，我離這創造的世界越遠了，我卻永遠在不可測度的黑暗之淵裏，向前看，也沒有來的救助，也沒有來的夢想。……在這種無所聞見之中，我以一種強烈的心情伸出我的兩手，向着真理的對象，因爲這正是我所防備的。而且我現在是被教訓出了，對人類應當估價得高高的，因爲，就是人類的很不足道的一點吧，就是我在我的門前知道以我的幸福驕傲的一點吧，也就能使人在那種可怕的沙漠裏將那高耳康達（Golkonda）地方所有的財寶來如敝屣」。

以上是康德的原註，按所引雜誌全名爲 Bremisches Magazin zus Ausbreitung der Wissenschaften und Künste und Tugend，第四卷係於一七六一出版。喀拉參之夢，爲一東方傳說。康德所引，有不符原文處。

又按引文中所謂第三重大，此乃古人對天分爲多層，其數目三至七，泡耳（Paul）以樂園爲七重天之第三重之稱，這是後來拉賓派（Rabbinic school）所承認的。在這裏，是將逝的意思。

高耳康達，爲海得拉巴寺（Hyderabal）著名，以產金剛石著稱，現在用以代鉅富。

註六：哈塞耳奎斯特（Frederik Hasselquist），生於一七二二，歿於一七五二，爲瑞典博物學家與旅行家。他原來是著名生物學家林納氏的學生，因不滿意師說，於是旅行作實地考察，但因爲體弱，病死道中。此間所指之書爲 Reise nach Palastina（一七四九—一七五二），此書於一七六二，在 Rostock 出版。形容金字塔的一段，見頁八二—八四

註七：歷史上有好幾個哈勒，此處是 Albrecht von Haller（一七〇八—一七七七），爲瑞典解剖學家與生理學家，但是他的天才實在是多方面的，著作極富，本行之外，有關於宗敎的，有關於醫學的，有關於植物學的，還有詩集，和三部小說。

二　論人類之一般的壯美性與優美性

理解是壯美的，聰慧是優美的、勇敢是壯美的，偉大的；狡猾就小氣了，但那是優美。克朗維耳 (Cromwell)（註一）說，小心是一種作市長的人所需要的德性。眞實與誠坦是單純而高貴的，笑謔與悅人的稱贊却是精細而優美的。溫雅是總性的優美性。無利害關係的熱心是高貴的，周到與禮貌確都是優美。壯美的性質喚起敬意，優美的性質喚起愛慕。偏於優美的感覺的人只有在困難時才尋找他們誠迫的，有常性的，嚴肅的朋友：他們所選擇了來往的多是愛笑談的，溫雅的，有禮的人。人們往往所估量得很高的，是適於眞正能够接近的：那人使我們贊賞，但是却使我們未敢濾了友愛的穩熟性，冒然去接近。

有種把優美感和壯美感二者可合而爲一的人，就可以見出，被壯美的東西所感動的是比優美的大些，只是那壯美沒有優美感的交迭性或相混性，因而容易使人疲勞，不能像優美感享受那麼長（註二）。有時在經過了很好的選擇的集會中，那種談話可以引起很高的感覺。却一定在熱烈的笑諧中消融了去的，那感　的，嚴肅的面孔和失笑的歡樂，說必定是一個好對照，這種對照可使壯美與優美二種感覺毫不免强的輪流而生。友情總

是壯美一列的，性愛却就是優美本身，然而，溫柔與敬畏也可以給性愛以尊嚴與壯美性，相反的，戲弄的玩笑與狎習也可以在友情中增入優美的色彩。按照我這種意見，悲劇與喜劇的分別也就在這兒，就是前者是爲壯美的感覺所感動者，後者爲優美的感覺所感動者。在悲劇裏是表現爲別人的福利而作出的大量的犧牲，在危難之中而有的勇氣和主意，以及經過了試驗的忠實等。在這裏愛情是痛苦的，溫柔的，而且充滿了敬意，因此別個的不幸遂可以使觀者有動於中，思欲爲之分憂，即在豁達的心胸的觀者對之，也爲這不相干的煩惱所拘住。他可輕輕地被感動了，而且更可意識到自己性靈的價值。喜劇相反，那是表現很細的設計，可驚的穿插與知道如何作弄自己的智慧，自欺的愚蠢，打諢，以及可笑的丑角等的。在這裏的愛情不是多末不快的了，却是歡娛的與家常的。但這却也像在其他情形時一樣，高貴與優美是在某種程度上也可以合在一起。

就是罪惡與道德上的破壞，也常帶了壯美或者優美的成分，至少在它們呈現在我們感官感覺上，而沒有經過我們理解上的推究的時候是這樣的。一個可怕者的怒是壯美的，依利亞特中阿乞勒斯（Achilles）的怒便是了。一般地說，荷馬詩中的英雄是令人驚悸

的壯美，魏琪耳 Virgil）的則是高貴的壯美：對於奇恥大辱的公然報復，是有點偉大的成分在的，因爲這樣在法律上是不許可的，所以那關於這的描寫便有了幾分驚懼和快意，如漢毀（Hanway）（註三）所描寫的吧，當沙喝納底爾（Schacn Nadir）在夜間於他的帳幕裏，爲幾個叛兵所襲擊的時候，已經着了傷了，在與死亡作掙扎之際，他呼道：「憐憫你們吧！我把一切都給你們！」他們之中有一個答應了他了，這時他却高高的拿着軍刀道：「你沒有可憐憫之點，你毫無長處」！一個無賴漢的決心奮鬥是非常危險的，但這在描寫中却依然很感動人，在那無賴漢要走向可恥的死亡裏去，他對於死却還有一點敬意的，這是因爲死神正在對他很頑强而且輕蔑着。從另一方面看，這種很狡猾的設計，縱然是出之於無賴的勾當，但本身却是精細而可惹人笑的。在高尚的意味的向人獻媚求歡（Koketterie），換言之，即故意做作又惑人心胸的，倘若一個在別種機會是老實的人出此，或容或可責難的，但却是美的，而且一般說起來是寧取於此，而不取那可敬的，莊重的道貌的。

由外部所見的人的形狀，是一會可以蒙上這種感覺，一會可以蒙上那種感覺的。高

大的身軀得到人家的重視和注意，嬌小的則容易使人多有一些愛憐。褐色皮膚與黑眼睛是近於壯美的，藍眼睛，白皮膚則與優美為鄰。年長一點的人是多有一些壯美性的，年幼的人則多有一種優美性。這與地位的分別也有關，所以這些我們只就說過的講，甚而衣服上也可徵驗出感覺的不同來。偉大莊重的人物一定是看着純一的，在他的衣服上有極度的堂皇的式樣，嬌小玲瓏的人，則可以修飾，點綴許多。老人衣服宜於暗色與和諧，年青的人却儘管帶着燦爛亮晶的附屬品。在地位上，同樣的財富與等級吧，那宗教方面的人的衣飾一定最純一不過的。政治家却多半取的是堂皇。閨閣之友（Cicisbeo）便喜歡什麼，就用什麼打扮了。

外界的幸運環境，至少以人們之容易受欺騙之故，也能加入這些壯美優美感之中。門第與官銜在一般人們很重視，財富即使沒有什麼好處，它本身就可以獲得人超乎利害的敬意，這大概是因為有許多偉大設計，是與它的呈現合而為一，又由它才可以完成的緣故。這種評價法就是有錢的壞人也有機會有，自然他們不作那些偉大的設計，他們根本也沒有對於那種高貴的感覺的概念，錢財在他們只是為了可以弄得以富驕人就夠了。

以貧困爲罪惡的思想之日增，是由於人窮了就遭人輕視，這不是由什麽好處可以挽回的，至少一般人眼中不能如此，地位與空名也不能把這種粗淺的感覺給蓋住，倒是在某種程度上可以把一人的長處也給抹殺了。

在人的天性裏頭，沒有一種尊榮的性質不是同時有無窮的在同一環托下以及非常不完全的似是而非的支流的。驚心動魄還壯美的性質吧，倘若不自然了，就只是奇險(abenteuerlich)(註四)而已。不自然的東西，只要立意要表現壯美的，不管是一點，那怕根本沒過到壯美，是都會變成醜怪滑稽(Fratzen)的。人要是愛又信奇險的。就是一種幻想者(Phantast)，傾向於醜怪滑稽的便是一個乖僻的人(Grillenfangr)。在另一方面，優美感也有分別，倘若一點高貴味也沒有，就變成愚稚(lappisch)，倘有這種性質的男子，年幼的人可以稱之爲浪子(Laffe)年長的便可稱爲怪物(Geck)了。因爲老年人是需要壯美的，所以一個老怪物是天地間最可輕視的，正如一個年輕的乖僻者是討厭，最不可忍受的。笑謔和活潑是歸入優美感的一類。但其中也多少有點理解的成分，單就這點論却是與壯美相關的。倘若在一個人的活潑之中而沒有這點理解，就是傻氣(la

heit）了，常常傻氣的人，便是愚癡（albern）。人可以很容易地看得出，一個聰明人也有時傻氣，並不是一點生氣也沒有，只不過是一個短期間之內，理解力感到摩擦力竭了，一時無所供給之故罷了。那種言或行既不詼諧又不動人的人，是令人討厭的（langweilig）。令人討厭的人即使忙着詼諧或故意動人，也是乏味的（abgeschmackt，乏味的人而又自吹自捧，便是一個呆子（Narr）（註五）。

我要把這些人類弱點之可驚異的輪廓都舉例以明之；因爲，在沒有賀給斯（Hogarth）（註六）的雕刻刀的人，不能雕出什麼花樣來了；便只好從描寫上去補償的吧。爲了祖國的或者朋友的權利，勇敢的擔當起危險來的，是壯美的。十字軍，古代的騎士風，還却只是奇險而已。決鬥，由於錯誤的榮譽觀念之決鬥中的慘敗者則是醜怪滑稽的。原於一種合理的厭倦，對於塵世而有一種遺世獨立之想，這是高貴的。像古代隱士那樣隱居的辦法（註七），却只是奇險的。寺院及寺院之屬的墳墓，倘若一意要限於生動的聖蹟，是醜怪滑稽的。在根本上那些聖者對於大苦大難的克服却是壯美的。禁慾盟誓，以及其他僧人的美德，便也是醜怪滑稽的。什末聖骨，聖木，以及其他一切聖物，要

在西藏，那大喇嘛的排泄物都保持着，這也都只是醜怪滑稽而已。由聰慧的人與銳感的人來的著作，如鋁琪耳與克勞普施陶克（Klopstock）的敍事詩便屬於高貴的一種，而歌馬與米爾頓的便只是奇險的了。與維特（Ovid）的轉變是醜怪滑稽的，而法國那些熱狂者之神怪童話則是醜怪滑稽中之尤者，那是時時在醞釀着的。希臘詩人安納克雷昂（Anakreon）（註八）式的詩，一般地說是很近於愚稚的。

有理解力與觀察很尖銳的作品，只要它的對象是含有感覺成分的，同時它就含有思想上之分歧的成分，宇宙之大的數學概念，從永恆觀點而生的形上學的考察，如人的心靈之前知，不朽等等。都有一種壯美性與尊貴性。在反面，哲學是可由許多空洞的精巧性所扭曲了的，基本上的眞象也阻止不了三段論法的四個圖解之不變作學校中可笑的畫圖。

在道德的性質裏頭，只有眞正的德性是壯美。有種很好的倫理上的性質，很值得愛，也很美，以它之與德性相調和論，還是要看作高貴的，但那不能在德性的意義之下去算它。這地方的判斷是很微細而瑣碎的。人很可以不把性情叫作德性，性情只是德性的

行爲的一個源頭，不錯，德性由此而出，然而在基本上，只是有時和德性一致而已，人的天性却實在是常和德性之一般的規律相衝突的。一種軟心腸，在一種溫暖的同情感覺下而易有的，是美而可愛的，因爲這表示在別人的遭遇上的一種好意的分愛，德性之根本原則正由此而起。只是這種好意的煩惱，是頗軟弱，而且時時會盲目的。因爲，這種情感是感動你們的，你們要有所浪費以救助那受苦的人，不過你們却是指望別人的，而且你們所置身的地方，乃是不能完成正義之嚴格的責任的，所以那行爲決不是出自德性的目的，德性的目的的行爲便不能激使你們把一種高尚的感激性，使其犧牲於這種盲目的迷惑之前。倘若不然，你們本來是把對於人類的博愛放在第一位的，你們把行爲時時放在這個目標之下，這樣，你們對那受苦的人的愛也還是存在，只是這種愛是出自一種更高的立場了，而且對你們的感情的責任說，是放在一個眞正的關係之內了，然而博愛雖是對人不幸的同情之基礎，但是同時也是正義之基礎，這就常把你們當前的行爲遲疑了下去了。什末時候這種正義感要提到恰好的普遍性上去，這就是壯美，不過就有點冷然，要說我們的心胸爲各個人的遭受都去盡量的溫存體貼，而且在各個人的困窘上都代

爲悲哀，這是不可能的，否則像海拉克里特（Heraklit）彷彿融化在止不住的同情淚泉裏似的，那末所謂德性之士，在所有這些好心腸的機會不過是柔情的懶散人罷了（註九）

（同情心之外）（註十），第二種對人的好感，確乎又美又可愛，然而不是眞正德性的基礎的是取悅於人的行爲（Gefälligkeit），這是一種由友情，由同意於人家的主張，由按人家的意旨而行事，以討人歡喜的傾向。這種動人的社交的基礎是優美的，這種心腸的溫柔性也是良善的，只是它可不能是德性，再說要是沒有更高的原理去範圍它，減弱它的話，那末，所有的壞事都可以發生。因爲，殊不想我們對於所往來的固然使他滿意了，但却常常對不在這小範圍以內的別人就不公平，既然如此，所以一個人只憑這點動機的話，他可以作許多壞事，倒不是直接要作，而是爲的取悅於人而已。由於一種討好的交際的念頭，他可以作一個撒謊造謠的人，閒散無事的人，或者酒徒之類……因爲他一點也不是按着以福利關係爲出發的原則去作了，却只是憑了一種傾向，這傾向本身是優美，但倘若沒有限制，沒有主宰，就變成愚稚了。

眞正的德性是只有在根本原則上發枝而生的，這個原則越普遍，便越壯美，越高貴。這個原則不是懸想的許多規條，那是在人人的心胸中所生有的一種感覺之意識，這遠比同情啦，取悅啦，那種種特殊的立場廣闊得多，概括得多。我相信，當我說出這是對人性之優美性及其尊嚴性的感覺(das Gefühl von der Schönheit und der Würde der menschlichen Natur)的時候，我已包舉了一切。前者是博愛的基礎，後者是主敬的基礎，倘若這種感覺在任何人類心靈上最充分的完成了，那麼這人也一定自愛，自重，而且因爲他也是人類之一之故，所以那種廣闊而高貴的感覺自會長大下去。只有這時人們把他那特殊的傾向歸之於一種這樣擴大的傾向之中，我們良善的動機才可以相當地應用得上，於是到達一種高貴的地位上去，這種地位，就是德性之優美性了。

從人類天性之觀點及那種賦多類人心以一般的道德的感覺之少數力量看來，這發號施令的主人一定又給我們許多可以有所幫助的衝動，作爲德性的補充的，在這些衝動還沒有在根本上移向優美的行爲之際，同時那爲上一個衝動所引起的別個衝動就又來了，那是可以有很強很大的推動生出來的。同情心與取悅於人，根本倒是優美的行爲，但它

容或爲一種粗糙的自私觀念之偏重所繫屬，至於它不是德性之直接基礎，這是我們已經見到的，不過因爲與德性有關，因德性而高起身價來，所以也便得到德性的名兒了。關於這種德性，我可以稱之爲適應之德性 (adoptierte, Tugenden)，那種是在根本上的則稱之爲純眞的德性 (echte Tugend)。前者是優美和牽引人的，却只有後者是壯美和値得尊敬的。使人有頭一種感覺的性情，我們叫好心 (ein gutes Herz)，這樣的人，我們叫好心的人 (guth erzig)，相反的在根本上有[illegible]性的性情，那是有權利和高貴的心 (ein edles Herz) 相連的，那樣的人，乃是叫作一個正眞磊落的人 (rechtschaffen)。適應的德性與純眞的德性很有一些相似，在這時，它便在那好意的良善的行爲上含有一種直接的快樂之感。好心的人可以不費思索的，出自一種直接的取悅於你的本領，和平而有禮地與你來往着，在別人有困難時他也可以有誠懇的安慰。

只是這種道德的同情心還沒到圓滿充足的時候，都遲緩的人性向下利他的行爲方面而衝動着了，所以天地間那發號施令的主人便又在我們身上放上某一種感覺，這種感覺是精細的而能推動我們，或者可說是使我們粗糙自利觀念和爲一般福利着想的念頭持得

其平的。這就是榮譽感(das Gefühl vor Ehre)和隨了的羞恥心 die Scham)，我們的價值在別人那裏，我們的行爲的判斷在別人那裏，這觀念是很重要的，動力，還可以令人作許多犧牲，原來在人的好些部分，不是出於一種好心的直接激動，也不是由於什末原理原則，却是常常由於一種虛幻，只爲外界的表面現象就作了什末的，這很有用，雖然在本身頗淺薄；因爲這就像我們的判斷是撇却自己的價値與自己的行爲而定規了。由於這種衝動而發生的，是一點也不能算有德性的意味的，這樣行爲的人，是會把榮譽之念的推動基礎經過考慮地給蓋住了。這種傾向是不如好心之與純眞的德性那樣接近的，這原故就是，它不是直接地由行爲的優美性，却是由於落在外界的眼睛下的形勢而動作着。因此，榮譽的感着雖精細，而由之而生的德性相似物，我却可以用德性的浮光(Tugendschimmer) 以稱之。

我們試以比較人類的性情，就說上面所提及的（對人性之優美感，尊嚴感以及榮譽感）（註十）三者之任何其一在人們作用着而決定了道德的性格的吧，我們就可看出，它和每一種普通所分的性情之一種有密切關係，而且，趨此以外，道德感即將有很大的缺

限，有的部份便將貧血。這並不是這種不同的性情的性格之主要的特徵已被想到很周到了，因爲有許多較粗的感覺，例如自私，一般享樂，……我們實在完全沒觸及，所以關於這種傾向就不如普通的分法好，只是因爲我們說過的這些較細的道德感却是容易和性情中的別部分相合的，並且事實上也是大部分在合而爲一了。

對於人性之優美性與尊嚴性之一種內在的感覺，以及爲統系所有行爲於一普遍基礎之上而將心性緊握與增強的事，是嚴肅的，是並不與一種動搖的享樂性或輕浮的變動性爲伍的。它甚而是與那種悲壯接近，那是一種柔和而高貴的感覺，還是至少就它立於驚懼感之上，這種驚懼感是爲一個鋼閉了的靈魂所覺得，當這靈魂是很有意的看到危險，又能够忍受並且那戰勝自己的艱難，而偉大的勝利擺在眼前的時候論，是如此，所以，那種純眞的德性在根本上，其自身有點在溫和了的理解之下與憂鬱的（melancholisch）性格相調和的樣子。

那種好心腸，即心的一種優美性與細緻的感覺性，就其可能性看，在各種普遍情形下會鼓動起同情或好感，是與外界環境的轉換很有交互的影響的。因爲那心靈的行動是

並不立於一種根本的原則，所以它的形式便常變動不居，對於對象有時便就這一方面而呈現着，有時便就那一方面而呈現着了。又因爲這種傾向的出發是要歸到優美的，所以它與人所謂多血質的（Sanguinisch）性情很自然的合而爲一，多血質就是好動搖，而任血性的。在這種性情上，我們可以找到可愛的成分，也就是我們曾經叫過適應的道德性的。

榮譽感，在別種機會是已經一般地被認爲是暴燥的（Cholerisch）脾氣的一副記號了，但是我們却可以從中看出那種常要面子的精細感覺之道德的結果，是可以在這種性格上找出一幅肖影來。

永不會有一個人是連這精細的感覺的一點蹤跡都沒有的，只是大部分上缺少而已，比較地說，我們就稱之爲麻木不仁的人了，這樣便有所謂[illegible]血性的（Phlegmatisch）性格。人們如果沒有這種性格，那就許連較粗的衝動，例如愛財等都沒有的，但是我們現在却把那許多和它成爲姊妹性格的不相提並論了，因爲這是不屬於我們這個範圍之中的。

我們現在試把壯美的與優美的感覺，主要從道德的意味，在我們已經採取過的性格

的分法之下，給以更仔細的觀察。

把一個人的感覺歸入憂鬱性的事；並不是因爲他沒有生活的樂趣，爲暗淡的痛苦所擾，却是因爲他的感情在超出某種限度而擴大起來，或者由於某種原因而走了錯路的協合與容易發作之故。他是特別有一種壯美的感覺的。就是優美感，他也同樣有一種接受力，不過在他不只是誘引了，却是使他同時驚嘆之中，而使他感動。他的生趣無寧是滿足，而不是享樂。他是長久不變的。因此他把他的感覺能統一於一基本原則之下。這些感覺越不與那不定性及變動性相涉，那將這些感覺屬於其下的基本原則越能普遍，於是那把低級的感覺所繫系的很高的感覺也就越擴展。所有慾望的特殊立場，倘若不是從一個這樣較易的基礎推衍而來，便將有許多例外，而與許多變動相糾纏了。那和悅而藹然可親的阿耳塞斯特（Alcest）會說：「我愛我的妻，我敬重我的妻，因爲她又美，又溫存，又聰明。」但是，當她病了，而變樣了，因爲老而憔悴了，之後，他那最動人的一點最消失了，在你跟前她並不比任何別人聰明了，那怎末辦呢？相反的，那好心而規矩的阿德拉斯特（Adrast）便想：「我對於這個人將以愛與敬遇之，因爲她是我的妻之故。」這

種意識才是高貴而大方的。現在那偶然存在的動人處也許變了，但是他仍然永遠是他的妻。高貴的立場是永在着，因而是不爲外物的變動所影響的。從這種情形看，一種根本原則，是很可以與一種只爲幾個原故而沸騰的激動作比較的，一個根據根本原則的人，是很可以與那種偶而向着甜音與可愛的行動游移的人作對照的。所以，在那個人內心裏便有這種話：我必須救助那一個人，因爲他受苦；並不是因爲誰是我的朋友或一夥，或者我能救他了，說不定一天他可以報答我。這時是沒有工夫去推理了，問題也都收起來，只是：他是一個人，所有人所遭遇的，就是我也遭遇的。那個人的所作所爲在人性裏頭便是伸展到最高的福利的基礎上去了，所以，無論從他的不犧性看，或者從那應用的普遍性看，都是極其壯美的。

我還繼續說我的觀察。憂鬱性格的人是不以別人的判斷而困惱的，無論他們以爲壞，以爲好，他總還是按着自己的見識向前走。因爲那種行動的基礎在他是有一種基本原則的性質，所以他不能輕易爲別的思想所左右；他的堅定有時甚而是出自執拗的光景。他對於時機的轉換是漠不關心的，對於時樣的五光十色也加以輕視。友情是壯美的，於

是他的感覺裏也有。他可以把一個善變的朋友丟棄了，但這朋友之離開他却沒有那樣迅速。即在他的絕交的念頭裏頭，也仍是可敬的。暢談是優美的，意味無窮的靜默相守是壯美的。他對於自己以及別人的幽深神秘處是一個好的監督。真實是壯美的，而他便痛恨說謊與造謠。他有一顆在人類天性之尊嚴性中的高尚的感覺。他對自己估價以及待別人，都是認為一個值得尊重的創造物。他不能忍受腐敗的奴性，他是在高貴的胸襟之中呼吸着自由。從朝廷裏帶着鍍金的鐵鏈的閑囚以至到帶着鐵鏈的搖櫓犯，他都厭惜着。他是他自己的以及別人的嚴格判官，他要是厭惜了，對自己及別人，便決沒有那樣。

由這種性格分化，嚴肅性可變而為悲壯，忠實可變而為豪爽，切望自由可變而為熱誠，侮辱與不義，在他可點燃起復仇的慾望。所以他是頗令人可畏的。對於危難，他很倔強，死也認為輕如鴻毛。由於情感上的固執，以及可以助感的理性之缺乏，他能陷在奇險的意味之內。對鼓舞，表面的現象，他有所攻擊。假若理智再弱，他可以變為醜怪滑稽，有意義的夢，預感，符咒。他有成為幻想者或者邪僻的人的危險。

多血質的性格有一種優美感。他的快樂是歡熙活潑的。倘若他不是在快樂着，他就

在難過，他決不懂得在滿足狀況下的享樂。變化多端是優美的，而他正愛變化。他在自身以及別人那裏尋找快樂，還娛樂別人，所以他是一個善於社交的人。他有許多道德上的同情。別人的快樂使他也高興，別人的痛苦使他也心軟。他的倫理的感覺是優美的，只是沒有根本原理，而且時時隨着對象所給他的種種印象變。他是一切人的朋友，或者簡單了說，他沒有一個眞正朋友，雖然他是好人和善意的。他不作僞。他今天和你倘若是朋友，明天你病了，或者有什末不幸，他一定會給你以眞切而無限的同情，但是這同情也許會偷偷地走了的，那就是當環境變了的時候。他永遠不作判官。法律在他是覺得太嚴格了，他總得要用眼淚賄賂一下。他不是一個聖人，他從沒有絕對的善，或者絕對的惡。他常荒淫無度，作些壞事，但那與其說是由於不好的傾向，不如說是出於尋樂而已。他是豁達而慈悲善捨的，但是他對於應當作的却是一個拙劣的計算者，因爲他，不錯，有不少行善的感情，但却很少有正義之念。似乎沒有一個人比他，從他自己的心裏看來，有那末好的見解的了。所以你們即對他不敬，也仍然應愛他。他這種性格的最大缺限就是他可以到愚稚的路上去，他是嬉戲與孩子氣的。倘若不是老成持重把他的活動

性試一試，理智提他一提，他的危險，就是變成一個老怪物。

普通所謂暴燥的性格，是有那種壯美的，就是所謂輝煌光華的壯美。說真的，它只是壯美性的一點浮光，乃是以很平庸，很惡劣的人或物成爲內容，爲一種强烈的花紋所裝，使人由表面所欺，爲表面所動而已。這就像塗飾太過的建築，爲的是冒充石頭，使人有一個高貴的感覺；恰如眞是石頭造的一般了，而就那所塗的屋檐與角柱看來，也確乎令人看了有堅固之感了，然而那是一點基礎也沒有，什末東西支持也沒有，所以那白銅製的德性，假金造的聰明，以及裝好了的功績，其外部炫人，也不過如此而已。

暴燥的性格的人看他自身的價值以及他的事業與行動的價值是從碰到他眼底下的情形或現象出發。從那內在的狀況以及對象自身所含有的行動基礎上看；他這個人是冷靜的，既不爲眞正的福利所動，也不熱中於名(註十二)。他的整體是造作的。他要知道如何採取各種立場，爲的是好對他的情形由不同的觀察者的意見去判斷：因爲他是不問他自己「是」什末的，他却只是問他自己表現了什麼。因爲這種原故，他要知道那對於一般的趣味及印象之影響，其實這是出了他那行爲之外的事了。在這種狡猾的觀察之中，自

然需要冷血，而且不能與他却心上的愛，同情，設身處地等相混，所以他，許多傻氣和煩惱是逃掉了，這却是一個多血質的人所常陷在裏頭的，一個多血質的人頗易惑於自己的直感。一個暴燥性的人却得顯着比他本來更聰明的樣子。他的善意是禮貌，他的尊敬是儀式，他的愛情是經過了思考的諂媚。他時時是自各的，如果他要作愛，或者交友，他決不會又拒絕這個，又拒絕那個。他是以時髦為光彩的；但是因為他看一切東西是矯揉造作的，所以他作來也很生硬，不見得巧。他比多血質的人，原則施用得廣些：因為多血質的人是只為臨時臨地的印象所動的，不過暴燥性的人的原則，也不是德性的原則，乃是榮譽的原則，他對於優美性，或者行為上的價值，可說毫無所感，他所感的只是世界上的輿論。他的所作所為，倘若人們沒追根求源的話，便也像為公益，或者是德性自身等，因此他在一般人的眼光看來肯不遮得敬意，以為是一個有德性的人，但是在明眼人跟前，他得遮掩仔細的，因為他頗知道，他祕密動機的發現將指出他只是好榮譽而已。因此，他很致力於作偽，在宗教中，他是一個偽善者，在交遊中，他是一個諂媚者，在政治團體中，是一個隨風轉舵者。他情願作偉人的奴隸，由此他又可以為少數人的

暴君。那種純樸性(Naivetät)，就是一種高貴而優美的單純性，這是大自然的寶器，不是藝術自身所負有的，可說與這人完全無緣。所以，這人的味覺是已經退化了，便祇有那浮光呼喊，換言之，他是向背道而馳的地方胡吹而已。無論他的作風，他的陪襯，都走向誇大(Gallimathias)裏去，倘以輝煌光明看，便成了一種醜怪滑稽的樣子，倘以嚴肅緊張的壯美看，則有點奇險味或乖僻狀。受了侮辱時，他願意決鬥，或者對簿公庭，在市民的關係中，他願意講門第、勢力，和官銜。只要他還有面子可講，眼前有虛榮可求，他總是忍耐着，必至完全沒有優勢或本領可吹了，那末，他就只好作一個他最不願意作的呆子。

在冷血性的人，那性格之中是沒有什麼顯著的壯美性或者優美性可見的，所以這種性格不在我們討論的範圍之中。

我們說過的這些精細的感覺，無論從那一種看，都是不是壯美，就是優美的，不過當那沒有一定的感覺的性格的人在判斷的時候，那就時時在變動而不調和了，這也是一種命運吧。一個安靜而忙於自私的人，是沒有感受一首詩或一種英雄道德的高貴成分的

能力的，他寧願意讀魯濱遜而不願意讀格蘭地遜(Grandison)(註十二)，而且他會以喀陶(Cato)(註十三)爲一固執愚痴之人。同樣的，在一個有種嚴肅性的性格的人，別人所以爲消魂者，他以爲愚稚，那販羊性地方的戲法之純樸性，他就覺乏味而不成熟了。即在並非沒有一種調和一致的精細感覺的性情，那感覺的感受性也很有程度的差異，人可以看出，在一人以爲高貴與莊嚴的，在別人看就覺得粗大，險怪。又有種機會，在別人的感覺上是不道德的事體，在我們却就能覺得是一種很高的性情，並且還可推出那是怎樣心胸的人來。一個討厭優美的音樂的人，很可以令人想到，奮法的優美性以及愛情之精美的激動性恐怕在他身上沒有力量。

有某一種瑣屑性的精神(esprit des bogatelles)，這是爲一種精細的感覺所指明的，指明它的這種感覺却與壯美感所要達到的截然相反。有一種趣味是極人工的而又令人討厭的，例如翻來覆去的韵脚，謎語，錶環，極小的鏈子等都是。還有一種趣味，是太規矩，而又令人頭痛的秩序法，一點用也沒有的，例如在書架上排得很好的書籍，但以一個空無所有的頭腦遇之，反以爲樂，又如一所屋子，收拾得亮得像玻璃櫃一樣，潔

淨極了，但是住了一個永不請客而陰沈的主人。又有一種趣味，是以稀奇爲尙的，一點內在的價值也沒有，例如厄皮克泰特(Epiktet)的燈，查利十二王的手套；某種的貨幣搜集都是、這種人由在學術上的深思之士及乖僻的人看來，是很輕視的，在習俗中看來，那是一種不拘束的優美或者高貴的人，但只是沒有理解。

如果一個人對於感動或者誘引我們的東西之價值及優美性沒看得出來，便馬上責備他不了解這種東西，這只是人們彼此間的不公平而已。在這種地方，與其說是理解力所見出的，這不如說是由感覺所感到的。心靈的能力是這樣廣大的一集合物了，所以人們便常把感覺的現象歸之於洞察力的才能之中。有一種人，他在理解上的優點很多，但假如他不是同時對眞正高貴或優美的東西有一種强烈的感覺的話，那洞察力的才能便歸於枉然，因爲那種强烈的感覺正是便這才能運用得好而有規律的 動力故。(註十四)異

這樣是一度適用過的，就是把滿足我們較粗的感官慾求的，例如飽餐和豪飲，衣服傢具上的消耗，宴樂上的浪費等才算有用，但我便看不出，爲什末那對我們最活躍的情調可引起追求的，就不以有用稱之。所有後者一類在某一種人那是貶在腳下的，那就是

一種自私觀念很利害的人，在機，所謂精細雅緻的趣味，是從沒經過思索的。在這種人的眼光看，一隻鸚鵡不如一隻母雞，磁器古玩就不如飯鑵。世界的聰明人很看不起農夫的價值，殊不知發現宇宙的深廣，不作到人人一致時不能罷休，是正如耕種必須找着好土一樣的。感情本來不同，却要求一種一致的感覺，這是不可能的。從這裏而生的爭辯，是多末傻——一個在感覺上比較粗而又普通一點的人，也知道的生活之可愛與動人處（這好像是無關緊要的），是把我們的注意集中在自身上；倘若我們想把那生活之可愛與動人處棄而不顧，那自然沒有什末弄那些很複雜很麻煩的東西的閑心了。同樣也沒有那樣一個粗心的人，他對於一個偷竊行爲越感動別人，越與自私相遠，而且越可以在他們之中剔出高貴的動機來這些事全不感到的。

當我把人類的高貴方面及弱點方面都觀察了以後，我自己可以指說給自己，我的立場並不是憑這種刻畫，想把整個人性的大幅在一種動人的形式下描繪出來的。因爲我頗意拿定了主意，覺得只要是屬於大自然的設計之內，那宏恢的規模就決不能不是一種高貴的表現的，縱然人們無論怎末短視，忽略了這其中的消息。但爲要來一個導踢的觀察

我信下文是堪注意的。那種依着根本原則而生活的人，可說極少數，但却是好極了，人們即使在根本原則上是錯了，而且得到了其中的毛病，却也可以更加改良，使原則越擴大，那末這原則就越普遍，而那定這原則的人也就堅定了。那種由好心腸而動作的，是較多數人，他們在表現上極佳，雖然在他們身上是找不出幾種優良而只是特別的方面而已；因爲這種好心腸的德性的本能是有時會缺少的，不過這正如大自然的偉大目的幷在動物界推動着的那樣有規律的其他本能一樣，是在一個平均數上作用着。至於那種把眼睛死釘着所有自利之事以爲其惟一活動之目的，以自利是一切的樞紐的人，乃是最多數，但這也是再沒有更有用的了；因爲，這些是最勤勵，最有秩序，最小心翼翼的；在他們並不故意利他之際，便給大家以生活上的保障與安定，這在生活中是十分需要的，他們又給精細的心靈以優美性與和諧性之傳播的基礎。最後，所有人心中的榮譽之念，程度上雖有不同，是很普遍的，這給人類全體以可驚賞的攝引人的優美性。因爲，就算榮譽的慾望是一個很傻的妄念吧，然而其他的傾向却可以歸附其下，所以它是一個絕好的伴奏的衝動力。既然各個人在大舞台上都按他最有作用的傾向而行動者，所以人人是

爲一種暗中的動機所推動的、他總是在自身之外而想採取一種立場，以便判斷他自己所造而落在人人眼前的環境、因此，這些不同的各組便可以在一幅輝煌光明的表現下而合一了。這是在各種變化中而豁然開朗，或爲一種統一體的，於是道德性之總體乃標明優美與尊嚴。

註一：富係指（Oliver Cromwell 一五九九——一六五八）英國共和時代之護國主，是很有政治才能的人。

註二：康德原註：壯美的感覺是很強烈的使心靈的力量擴張的，所以有點使人疲勞。人們可以多讀一會兒牧歌，而米爾頓的失樂園便不行，得·拉·布魯葉爾（De La Bruyere）之與楊格（Young）亦然。我覺得後者以出自道德的詩人論，那缺點是在把那壯美的情調抓得太一致了，因爲印象的強度是只有用溫和的段落可以使人耳目一新的。在優美的方面，只有太討厭的藝術是令人疲勞的。把人刺激得疲勞了，就變爲痛苦，而且感到沈悶。

註三：J[illegible] H[illegible] 一七二二——一七八六，康德所引見其 Historie des grossen Ero[illegible] Nahr Kobi Hamburg und Leipzig 1784 erster Theil S 398

註四：康德原註：自雄壯美性或者優美性越過了普通所承認的限度以外，以人就欲以「浪漫的」稱之。

註五：康德原註：人們可以立刻看出，這個可敬的團體是分為二部分，一是乖僻的一部分，一是怪物的一部分。一個有學問的乖僻的人，常被稱着一個炫學者之稱。倘若他是有一幅固執的學究面孔的，像新舊時代的冬斯 (Duns) 那樣人物，在他看帽子上帶的金剛鑽倒是體面的。怪物是這一流，世界上最多。他們比乖僻的人還好。人們還可以在他那裏得些什麼，也可以大家笑笑。在這幅滑稽畫中，就彷彿這個對那倒歪嘴，又用他那空空如也腦袋撞他弟弟的頭。

註六：William Hogarth（一六九七——一七六四），英國大畫家與諷刺畫家。初習銀板雕工。

註七：按所謂 Eremiten，即英文之 hermit，相當於中國所謂巖穴之士，他們往往是單獨的跑到荒山野島上去，像 Thebaid 的許多隱士便是這樣，所以康德認為是奇險的。別有一種在教堂附近隱居的，這不叫作 ermiten 了，乃是 anchorite，可相當於中國所謂市隱，那恐不是康德所以當怪的了。

註八：希臘抒情詩人，約生於紀元前五六〇。其詳細生活後世知者甚少。

註九：康德原註：再仔細考察的話，同情固然可愛，但是本身沒有德性的價值。一個受罪的小孩，一個不幸的好婦人，可以使我們有這種難過的心，同時大戰的消息可以使我們泰心，馬上會想到有無數的人在極度恐怖之下無辜被殺。許多國王，他們可以爲幾個不幸的人而回帶憂容，但是同時確能爲虛榮而下令開戰。在這裏，可見作用的比例是難說的：誰能說泛人類愛是一種動因呢？

註十：括號內之字，爲原文所無。

註十一：康德原註：但是他也仍然覺得幸福的，因爲他想到別人還是因爲那個尊敬我。

註十二：按狄福（Defoe）生於一六五九，歿於一七三一），其魯濱遜漂流記出版於一七一九年四月二十五號。格蘭地遜（Sir Charles Grandison)爲里恰德遜（Samuel Richardson）所著書名，里恰德遜生於一六八九，歿於一七六一。是書則成於一七五三—四年間。二人皆英國著名小說家。與恰德遜之書富有道德色彩，又慣用書信體，故說者謂歌德之少年維特即受其影響。

註十三：多指 Diony ius Cato 乃誤寫作 Dionysii Catonis Disticha de Moribus ad Filium 之人。

註十四：康德原註：人們又可看出，感覺的一種精細性對於人是有用的。任何人遇到肉或餅都有一頓飽餐，可以叫人睡一個舒服覺，這證明腸胃真不壞，然而不能算什麼受用。相反的，人在吃飯時，聽一點音樂，或者見一種畫，令人沈醉於忘我之境，或讀一點智慧的故事。那怕是出自一點短詩，這時都可以使人人的眼睛處在一個高尚的人類的地位，人們才可以得些益處，於是有一種光榮的意義。

歌德（1749——1832）對於人生問題的解答與收穫

——關於考爾夫及其「歌德之生活觀念」的介紹——

一 考爾夫

考爾夫（Hermann August Korff）是當代的一個文學史家，來比錫大學的教授。假如他現在也還健在的話，應該是六十歲了，因爲他生在一八八二。

他的最著名的著作，自然是那膾炙人口的歌德時代之精神（Geist der Goethezeit），從一九二三年出版起，確是一部大著。次之則是一九二四年所出版的人本主義與浪漫派（Humanismus und Romantik），一九二八年所出版的狂飆突起期之文藝（Die Dichtung Von Sturm und Drang），以及一九二五年所出版的這本小書歌德之生活觀念（Die Lebensidee Goethes）。

二 歌德時代之精神

很可惜，我沒有直接得讀那部歌德時代之精神的機會，只是見弗朗慈。舒爾慈（Schultz）教授在那給瑪爾霍茲所著之文藝史學與文藝科學一書所作的跋語裏提到過。我讀了這介紹以後的印象乃是這樣：

考爾夫這部書是代表瑪爾霍茲所說的精神史的方向的，乃是近十年間德國文學科學上最有意義 成績（按舒爾慈此跋作於一九三二）。這部書原定三卷，第一卷出版於一九二三，第二卷出版於一九三〇，第三卷在舒爾慈執筆介紹 却還沒有問世。第一卷講狂飆運動，第二卷講古典派，第三卷講浪漫派。在考爾夫來看，這三者相當於辯證法上的正反合，三者合起來便構成了一個精神史上的單位。這個單位乃是從一七七〇年算起，到一八三〇爲止，考爾夫即稱之爲「歌德時代」的。

精神史都有它自身的連繫和必然演化，那演化乃是遵循着辯證法。以狂飈突起至浪漫派爲一個精神史的單位的看法並不始於考爾夫，在舍洛(Scherer)的德奧精神生活史講演及論文 Vorträgen und Aufsätzen Zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Osterreich 並其德國文學革命（Die Deutsche Literatur revolut-

ion 1874）一文中，就已經有着了。

考爾夫的根本思想，像觀念之有內在的自身[illegible]則並 證法，以及客觀的時代精神之存在等等，是溯源於狄爾泰（Dilthey）的。另外，卻還有柏格森，西埋爾（Simmel）與道耳夫（Gundolf），以及黑格爾派的成分。

考爾夫和柏格森，西埋爾，與道耳夫不同者，只是在他們所加以理解的，是精神現象中所成爲「格式塔」的東西，而考爾夫則專應用於一個整個時代的精神之「格式塔性」—（Gestalthaftigkeit）而已。他之視此整個時代的精神之格式塔性，是像一個自主的有機體似的。

考爾夫這部歌德時代之精神，也可說是一部觀念史。它以一部觀念史而作爲一種一般的歷史之側影。他覺得觀念和觀念體系，是有一種有機的自身法則性，它們的展開和鬥爭，是辯證的，這就是他的根本信念。就這種意義看，文藝作品之表現觀念，並不是偶然的，作品原是世界觀和人生觀的象徵，原是觀念之成長，存在，與轉化的化身。

因此，文學史並不一定重在個人，重在某某作家。所以，考爾夫這部書也可以說是

一部沒有人名字的文學史」他也不重在細節，却是郎在普通人所已知的事實中，找出一種觀念的綫索而排列之。

第一卷講非理性主義之正，第二卷講非理性主義之反。非理性主義之反，就是古典精神。古典精神是由兩種成分合成的，一是狂飈期中之爲然唯心論，二是啓蒙運動以來的理性唯心論。在海爾德和康德的對立，並在這對立而又歸於綜合中，古典精神便產生了。

考爾夫的書，也自有他的一種根本立場，這就是，他想在古典的並浪漫的世界觀中，證明一種與基督教的宗教性相反的宗教形式。這根本的問題是在德國的唯心論是否可與基督教，尤其是新教，合而爲一土，這是近來的德國思想界討論得頗起勁的問題。

考爾夫的書的長處，是在堅定，緻密，而且清晰。他像一個化學分析家一樣，他把那一時代之複雜而具有一次性的客觀精神都浸在他所配製的定性液中了，而且他能更進一步，造成他所要看到的化合金屬。在簡勁，透澈，而有輝光的筆下，他又富有可親的活力，充分表現着那種執着於此岸的生之喜悅。短處則在他過於求系統和結構化了，精

神現象是否一定這樣邏輯，却是仍然可以重新考慮的。

以上就是舒爾慈教授所介紹的大意。在錢歌川所編譯的現代文學評論中，也提到這書，並說考爾夫的根本思想是在「歷史的知識不要外延化，而要內包化」（中華版，頁四九），這話很扼要，而且有意義，頗足以代表一種方法論的面目；只是不知道錢先生所根據的是何書，他只是在全書的附記裏說了一聲大部是翻譯就完了。現在權且把他們的話記在這裏，以備異日得讀原書時，再爲印證。

三　歌德及其生活之意義

「歌德之生活觀念」一書，却在最近讀到了。這書原是在重慶的一家舊書店裏，當我看見了時，便已十分動心。只是因爲囊中羞澀，便把這消息告訴了宗白華先生。他剛買了來，我便藉下讀了兩遍。

這書的清晰，異於尋常，簡直不像德國人的一般著作。

全書包括五個演講，是一九一九年到一九二四年間舉行的。假若按時間排列，便是

東西詩集之精神（一九一九）

歌德及其生活之意義（一九二〇）

浮士德觀念之演化　一九二二）

古典的人本理想（一九二三）

歌德之生活觀念（一九二四）

除了一九二一年沒有演講以外，可說每一年都有一次。書雖然小，不到二百頁，可是也佔了五六年的詩光。

如今這印成册子的書的次序，却是依照了一種邏輯上的先後的，於是放在第一篇的乃是歌德及其生活之意義，次之是東西詩集之精神，又次之是古典的人本理想，最後是浮士德觀念之演化，和歌德之生活觀念。原來作者是想讓這小書也自爲一個系統的吧。全書自以最後一個演講爲最精彩，無怪乎取作書名。

現在就依書的次序，作一個撮要式的介紹，偶而以己意貫串而把握之。先說歌德及

其生活之意義：

所謂一個生活的意義是什末呢？這就是精神上的一種統一之點，存在於生活的各方面之中，作爲根柢，而且發展生長着的。換言之，就是生活上的一種最高原則。

這種精神上的統一有兩類，一是有目的性的，這就是一個人的職業、二是沒有目的性的，這就是一個人的性格。歌德的生活之意義，則是屬於後一類。他反對任何職業，他反對把有生命的東西置之於任何外在的目的的範疇之下，他之贊成康德的判斷力批判，就是認爲這乃是人生在目的的專制之下的解放。他的思想不出乎現世，他永不願意把他的生活限制在一種理性的目的的律則之中，總之，在根柢上，他是最反對目的論的（頁五）。

假若以幸運之神（Tyche）與惡魔（Damon）比，歌德是屬於後者的。惡魔的意義就是一種超乎尋常的「內在生命之律則性」的表現。

歌德的生活是在無休息的自我轉化中，但他之轉化，並不是由錯到對，却是基於一種形式上的改變的必然性而然，爲的是好經歷各種生活內容。歌德與一般人的生活的不

同，是量的不同，而不是種類的不同（西埋耳也有這種意見。他所要求，其實就是一般人所要求的，只是他非大量不能滿足而已。他生活上的每一方面，他都是用全力以赴之的熱忱去從事者，在每一片斷，那裏都有一個整個的歌德在。這種全力以赴之的精神，就是一種青年精神，歌德可說永遠是一個青年！

凡是留心歌德生活的人，都可以看到一個頗爲奇異的現象，這就是歌德時常「逃」，自各種生活裏逃。這意義實在是歸到自己，肯定自我（頁十六）。每一次逃，都是表示一種獨特的規律性對於外在的運命的戰勝，也可說是惡魔對於幸運之神的戰勝。歌德一方面願意轉變，一方面不願意失掉自己。所以說：「任何生活都是引人向上的，只要人不失掉自己；一切都可以把人引入歧途，假如人安於故步」。

歌德的價值在代表一種新的生命情調，這就是承認生活自身的價值，感受「如是生活」的可貴，不像基督教的人要把心靈奉獻給上帝，啓蒙期的人要把個性桎梏於理智的規範。

因爲歌德肯定人生，所以他的文藝中的人物都不是爲故事而設，反之，故事却是爲

人物而存在着（頁十九） 同是寫命運，莎士比亞所寫的是外在的命運，歌德所寫的却是內在的命運。（頁二十四）

對於大自然的感覺，他和啓蒙運動時的人也大不相同。啓蒙期的人總以為自然是一種外在的，自具目的的，可欣賞的對象而已，歌德則以為人生和自然有一種內在的默契，同為一種不盡的創造原理的發揮。

歌德對於生活的肯定，却並不是只肯定一種生命之流而已，却還在一種獨特的帶有律則性的形式。在生命之流與生命之形式間，有一種掙扎，這也就是浮士德的課題和任務所在（頁二十七） 歌德的戀愛，也不過這是人生問題的化裝。從愛情裏，他知道人類的心腸是多末變動不居。生命的特徵就好像在逝者不返，生命的內容永不會滿足，生命的企求永不會休憩。那末，生命自身的價值會不會因為這種變動不居而震撼呢？這就是浮士德的問題。從原始浮士德到浮士德片斷，到現在所通行的浮士德二部劇，可說都是這個問題的掙扎的過程。他從對人生的熱望，到失望，到感覺是一個問題，最後乃得了解答。

在心理上，一切美好的生活片斷之不可羈留，是他痛苦的所在；在倫理上，對那種更進一步的努力的力量，却有一種滿足。這就是浮士德式的生活方式之二重奏（頁三十三）。

浮士德的問題逐漸由心理的，變而爲倫理的了。它的解決是：意識地肯定這種浮士德式的生活方式就是一種最高的價值所在；那更進一步的努力的自身，就是他的生活的基本概念，也就是他的幸福與痛苦的共同根源。

從這裏，可以明白一切消逝的都是象徵的一句話的意義了。假若生活的價值就在純粹的生活作用自身，那末，一切生活的內容，還不是只有一種象徵的價值而已了麽（頁三十五）？

歸根是，要達到形式，但却仍不失其爲生命 Form Zu werden, und doch Leben Zabl eiben），這就是歌德對於人生問題的收獲（頁二十八）。

照尼采的話講，天才有兩種：一種是喜歡去創造生命的，一種是喜歡被動的開花結實的。前者可稱為男性的天才，後者可稱為女性的天才。莎士比亞是前者，歌德就是後者。

因此，歌德常有所模仿和向往。不過他那模仿的意義，也還是內在的轉變的形式之化身而已。

他在很早就向往着東方和希臘了。這原因是 他面對着那問題發生了的現代歐洲文化的世界，實在已有些反感（頁五一），他於是寧願渴求一種還在混沌未開的文化世界中（頁五二）。

人類的了解本不是偶然的。正如歌德自己說：「你所把握的精神，就等於你自己」。（浮士德）歌德所了解的東方，其實只是在一個西方人的幻想中的東方，換言之，與其說是東方，不如說是東方精神中之與他相符合的東西。

那末，歌德在東方所了解的是什末呢？這便是人與人間的溫暖；甚而東方人的語言在他覺得也是由這個人傳到那個人，而不是由這個腦子傳到那個腦子的（頁五四）。歌德

在這樣所追求的，和追求於荷馬，莎士比亞中者並無二致，根柢上乃是盧騷主義的重燃。

在這時、歌德有一個歷史觀，他認爲歷史是那無盡的生命中之永恆的原始現象之復歸。在東西詩集中也就透露了一種根本思想：同樣的東西，在永遠交替的形式下重現着（頁五七）。這部詩集的意義就在變動不居的現象的重担下，迷住生命的原始現象之永恆的眞理（頁五八）。任何形式，不過具有象徵的價值而已。

在這一點上，是希臘文藝與東方文藝之不同點。東方文藝是不拘於迹象的，它的迹象都化了（Gestaltenflosend）。在表面上看着沒有意義的東西，到了東方人的手裏便變得有意義起來（頁六八二）。這種技巧的特點是：並不注意形象和界限，却只是流動和無盡無涯。它重的不是強度，而是廣度。

這種文藝是永遠不會有止境的，因爲世界的寶藏根本沒有止境。只是在每一點上，也都圓滿自在，因爲一點一滴也都是那整個的宇宙的象徵。

把一切東西的象徵的價值估高了，才會把現實的價值看低。斯賓諾薩所寫整觀（一三

tellektuelle Anschauung)，柏拉圖所謂對理念之愛，都是同一個消息（頁六八）！

歌德說：「我把我的活動和事業，都永遠只看作是象徵的，在根柢上，我究竟做的是茶壺或者碟子，也還不是一樣！」這是他向愛克曼所說的，在少年維特中也有類似的流露。本書中也把這話引了不只一次（頁六九，一〇一）。一切都是象徵的，大概這是歌德的智慧的中心，它是他的體驗中的至寶！東西詩集正是這種精神之又一個迴響。

一切是象徵的，於是他的生活裏時時可以轉變着，時時可以前進着。考爾夫說「只有對未來有信仰的人，才可以創造未來」（頁七一）！

五　古典的人本理想

所謂人本理想，其實就是教育理想。這是在一定的歷史演進的意義之下的一種確定的人生理想，換言之，就是所謂古典的。人文理想的對待物，是中古的聖徒理想。凡是理想，都是指對於一種現實的問題而有一種理想的解決而言。所以，人生理想，也便總與那時的生活情勢有關。

人本理想的來源是兩個，一是文藝復興的人的理想，一是新教徒的人的理想。

在表面上，這時的古典派以古代爲依歸。其實這裏所謂古代，已經有過了好幾次的變換。先是經由西塞羅 Cicero 所了解的古代，認爲希臘人都是身心兩方面得到充分的發展的，尤其是教養上。這是把古代「羅馬化」了。之後，文藝復興以來，却又有了一種內在的變動，就是對古代人又賦上了一些底奧尼西式，浮士德式，或者說偏於情志一方面的性質。這是無疑地又把古代「文藝復興化」了。古典派心目中的古代，就是經過了這樣的幾次化裝的。

爲說明古典的人本理想之宗教情緒的基礎起見，我們不能不說一說啓蒙期中的人生理想。啓蒙期中的一切，都律則化　理性的律則，尤其高於一切，可是那時的人。同時以自由爲理想。表面好像矛盾，其實不然。他們認爲只有服從理性，才有自由可言。又要崇理性，又要重自由，這樣的理想，就是自己管理自己。在政治上表現而出，就是民主。

和這種潮流相反對的，是狂飈運動。狂飈運動根本是一種宗教精神的運動，它是在德國精神史上文藝復興與宗教改革的結果佳期（頁八二）。凡是愛的結合，一定是奉獻自

我的，因此在狂飈運動中，也是既無文藝復興之迹，亦無宗教改革之迹了。

狂飈運動的意義是不可計量的，它是盧騷主義對於理性桎梏的反抗，它是有生命的人對於理智主義的反抗。在這裏，產生了歌德時代的精神，產生了德國唯心派的新生命

當時有一種自覺，覺得總有一些非理性的東西，較一些理性之產物更爲深刻，覺得眞正的人之生命的源泉乃是他的天性之內在的必然性 覺得只有魔性的人才是眞正的人類理想。不用說，在根柢上，這是盧騷的自然人的另一表現法能了。

這種魔性的人，當時稱之爲天才。這是因爲當時的運動旣採取了一種文學革命的形式，遂不能不表現在藝術的意識形態之下。

魔性的人是一種對於宗教型的人的新觀念。認爲在人的內部，人與上帝密切結合着•人類就是上帝的顯現。人就負荷着上帝自身。魔性者，就是獲得神性的自由之謂。同時這也就是所謂泛神思想。

魔性的人的公式就是：普洛米修士——浮士德——維特（頁九〇）普洛米修士代表以

神之子的資格為獲得形而上的自由對於一個上帝的統制的反抗。浮士德代表人生中的天堂與地獄之可留戀，所反對的是基督教。維特代表充滿了神性的並愛情的心靈。

那種內部的充滿無限的神性和有限的世界的矛盾，就是浮士德的矛盾。在浮士德式的人物看，這世界對於他自己的神性是一個永遠的幻滅的對象。他浮動於高度的神性和深層的為神所棄的感覺之間，時而是天堂，時而是地獄，時而是神的賜福，又時而是世界的幻滅。於是構成了一種世界的哀愁（Weltschmerz）

維特何以自殺？我們不妨看作是由於要自有限的桎梏中解放而出，以求得內在的神性的解放而然。維特的煩惱乃是他這個世界對於他的心靈的要求之拒絕上。因此，他的心靈也就要離棄這個世界了。

浮士德的問題，其實也就仍是維特的問題。不過在浮士德裏，是把這個問題戰勝了，這種理想中，那魔性的人物之課題性是解決了，同時那維特式的世界哀愁之解救也認入體驗着了（頁九三）。在這裏，神與世界，心靈與肉體，文藝復興人與新教徒的人，重又而合為一，這就是歌德的使命，也是他的整個生命的意義（頁九二）。

維特不能永遠是維特，他還該受教育。維特的受教育，就表現而爲維廉師父之遊學。這不只是維廉的遊學，乃是人類的遊學。學生眼看要作師父了，要作生活的師父了。爲解救維特的煩惱，曾一度求助於藝術。但終於把生命歸宿到事業活動上去。這也就是浮士德裏所謂的「事業是一切」！

維廉和浮士德都是成熟的維特。作師父究竟和作學生不同，歌德慢慢發現了人生中的限制的價值。他說：「人生不會幸福的，除非他的無限的努力尋得了一種自定的限制」。這就是他的人生哲學，席勒也說：「維廉是從一種空洞而不確定的理想中而步入一種確定的活動的人生的，可是却沒有放棄了那理想化的力量」。

在事業是一切的時候，事業就是上帝！在這時便決不會自殺了，因爲自殺便等於殺了上帝了（頁九七）！在維特中的人生否定，到了浮士德裏，便成了人生肯定（頁九九）。不必憎惡那把無限制的內在性加以限制的對象吧，就在抵抗中才更產生了全然新鮮的生命衝動！

人生的正當途徑既不在席非斯特的唯物主義，也不在維特精神的高度的理想主義，

却是在二者之間　却在對於現實的人生加以象徵的神聖化的力量上。

永恆的努力是人生問題的根源，却也是解救之方。在那更進一步的努力中，以及支持這更進一步的努力的象徵的世界觀中，就是人生之謎的解答。

文藝復興的人生理想是一種人世的教育，新教徒的精神是把有限的人生只賦以象徵的意義，現在這種人生問題的解答却就是完成文藝復興的人生理想於新教徒的精神之中（頁一〇四）！

這種對於世界之象徵的看法，也就是把世界當作一件藝術品去把握的態度，乃是審美的。如何才能訓練人對世界加以象徵的理解呢？最有效的方法自然還是藝術。藝術究竟是世間的，所以，歌德對於人生理想的解決，還是用文藝復興的精神去把新教徒的神權思想代替了（頁一〇五）。所以稱爲人本的！

六　浮士德觀念之演化

浮士德的構成期可以分四個段落：一是飄朗克府期，這就是自一七七四年至一七七

五年間，成就的是原始浮士德；二是意大利期，包括一七八八年至一七九〇年，成就的是浮士德中斷；三是和席勒的過從期，即自一七九七至一八〇八，他就成了浮士德第一部；四是自一八二五到一八三二，是他的晚年，整個浮士德完成。

在第一期和第二期裏所寫的是浮士德的毀滅，在第三期和第四期裏所寫的是浮士德的被救濟。

在寫浮士德的毀滅時，可稱爲一種性格的悲劇。因爲浮士德是有着不盡的追求的人，但人生的形式都是有盡的，二者的衝突，就產生了悲劇（頁一一七）。

但是浮士德對於一切的追求，與其說求一切（Allos），不如說求全（das Gonze）。像瓦格追那樣人的，才是眞正尋求一切呢，後來歌德慢慢知道要想求全，却非通過一切不可了。用歌德自己的話說，就是：「假若你想步入無盡，却只有先走入有盡的一切場面」，這是初期的浮士德所不了然的。

浮士德的演化，是一個由問題而到解決的演化。從對人生的惶惑，到了人生的肯定，其實人生的本身並沒有變，只是對於人生的態度變了（頁一三五）而已。

歌頌肯定人生，是一種理想主義。這就是承認了人類本身的力量。歌德重又發現就在有限的界限下，人生還是值得活下去的。人生問題的解決，原即在人生之中。人生是對於一切問題的戰鬥，勝利却只有在面對這些問題時才能獲得。惟有敢於嘗苦與樂的人，才能得到眞快樂。

然而歌德之表現他的人生哲學，並不是用一個明晰的概念的方式的，却是用文藝，在文藝中以一種神祕主義出之。

不錯，浮士德終於把他那無窮的追求的創痛醫好了，但並不是絕然放棄對於無窮的憧憬（頁一三七）。只是把這種無窮放在一個象徵的方式裏而已。我們對這個世界及其樣式，就該奉獻我們的全力，那每一點每一滴就像具有那全部似的，就像是具有那最後的形式上價值似的（頁一三八）。

爲了保持我們心靈上的優越，在我們奉獻於外在的世界之際，却還應該維持一點距離。這是藝術的態度，也是遊戲的態度。席勒說：「只有當人玩着的時候，才是眞正的人」！這話値得深長思之。

在歌德與席勒看，只有藝術才是一種內在的自由的世界，假若人天天在此牽彼掛中，那就是內在的囚牢了。因此，浮士德要結合的是海倫，那是美的象徵！

七　歌德之生活觀念

歌德的出現，是在德國精神史上有着特殊的意義的，因爲這時正是德國精神史上的存亡絕續之秋。

大概人類的歷史是過期的在獲得形式與形式動搖的交迭中的（頁一四五）。文藝復興以來，人類重又入於形式的動搖中。復興就是再生，包括轉化和重歸幼年。這種動搖，表現而爲狂飆運動。少年歌德就是其中的代表。後來，少年歌德是在象徵的意義之下而毀滅了，他自煩悶的陰闇中解放而出，從游移中而獲得了形式與規律，發現了產生自己的本性的準繩。

一切部是象徵的！這話也可以用來了解歌德。我們要發掘那被象徵的東西，那就是理念的歌德（Die Idee Gothe）。所有他在實際生活中的一切流露與成績，我們都可看作是多多少少一些記號而已。眞正的歌德是埋藏在，也顯現在，他那經驗的個人中。從

這個觀點看．所有在實際現象中，帶了經驗界的缺限的歌德，是無足輕重的（頁一四九）

想簡單地把握理念的歌德，例如尋一個公式什末的，這根本是妄想。我們唯一的途徑，只有探求於它在各方面的表現中（頁一五一）。

所謂理念的歌德者，乃是一種最後也是最高的理想上的統一，乃是一種世界觀的形式，乃是撇去一切細節而抽象得來的歌德精神，乃是歌德之本質（頁一五二）。

我們既要尋理念的歌德於各方面中，我們自不能不觸及他的文藝作品。他的作品乃是眞正體驗的文藝，他的作品之最後本質是生命，他的作品之原始的材料是生活。西塞耳說，每一個時代都有一個中心思想。由是而構成世界觀。例如希臘人的中心思想是有形式的原質，中世紀是神，稍近代是主觀或自我，從歌德出來，生命卻就是這中心。把一切都看作是生命的，這種的生命哲學，可說自歌德始。

歌德對於生命的了解，可說是從兩個對立的經驗而來的，一是由愛情之易逝和心腸之易變而得來的生命之流，一是在生命之流中又發現了的生命之律則性。

歌德在一七八二年所寫的自然頌讚，最可以表現這種體驗：「大自然是在永遠創造新的形相的；一旦存在的，便不會再來；凡是在那兒的，就是從前所沒有過的。一切是新穎的，然而一切也是古老的。她時常轉化，永無休息。生命就是她最美麗的發明；死就是她的藝術匠心，以便更多創造些生命」！

在歌德覺得，生命常是重複同一個題目，同一個模型，同一個典範，但同時也存有永久的變形。一切東西都有一個普遍的形式律則性的要求，這就是，都有一種掙扎到形式的意欲。就外面看，有一種類屬的常數，這就是形態。形態之一律可說是自然的倫理；就內面看，意識上也有一個常數，這就是性格（頁一五八）。

把形式之永恆不盡的更易性和種屬常數並性格常數二方面綜合起來的，是歌德的蛻變說（Idee der Metamorphose）

從綜合的觀點看，自然間的律則是活動性的律則，自然界的規範乃是有生命的規範。而且有一種原始的形式（Urformen），為萬物所從出。後來細胞學發達了，便更證實了歌德這種理想是可以成立的了。

這樣一來，形式已帶了生命。律則乃是產自生命本身。正如法律雖若限制個體的自由，但它是適和法律要求的變動而存在的。自然間的形式亦然，對於個體的自由雖若有所限制，但並不限制創造的生命自身的自由。

往深處追問，我們還應該問：這一切形式的形式是什末？這一切生命的最後律則是那樣？一切蛻變的意義又是何等？歌德的答覆則是：生命價值之上昇。一切種屬和一切形式必須超越它自身，這就是天地間眞正的常數（頁一六二）。歌德在溫克耳曼一文裏說：「一切盡了它的種屬中之至善的，必須超越它的種屬」。又在他的詩裏說：「假若安於故我，那就一無所有」。這一種理想主義，這是超人思想的先河。「預感到高尙的靈魂，那是一種最值得渴望的使命」。這是歌德自己說的，他自己便正是已經担負起這種使命的了。

生命的意義在上昇到更高的形式，一切形式的最後意義在它不失其生命。在這裏，動中得了安息，勤奮中得了和平，一切演化中終有止歸，這是歌德式的生活的最大秘密，也是古典的人物的最大的秘密（頁一七〇）！

八　結論

就德國一般的學術水準看，這本書不能算是最高的。就歌德的書論，這書裏的新奇之點也並不多，這就是說，其中的結論大部是常識的，至少有大部是公認的。而且因爲體裁是講演的結集，重複之處既不免，先後似應更置之處也不少。在五篇文字中，以末一篇歌德之生活觀念爲最精彩，以第四篇浮士德概念之演化爲最平凡。他的要旨不外在：人生在更進一步的努力中，一切乃是象徵的；人生本身就有價值；部分就有全的意義。然而無論如何，我不能不深深的感謝這部小書，因爲我從中得了這些：

在方法上，一則讓我知道「所謂了解，是了解一件事情之內在的必然性」（頁七七）；二則讓我知道看一個人的作品，必看整個的，例如作者在這裏把浮士德當作長成的維特，並非維特自維特，浮士德自浮士德，三則讓我知道，研究一個作家，當追求其現象界之背後的精神核心，例如他這裏的理念的歌德（頁一四九）；四則讓我知道所謂精神史的方法，例如作者把歌德放在文藝復興以來的人生形式之動搖中去理解（頁一四八）。

這都極可珍貴的。

在啓發上，讓我對於孔子、孟子，和李白的理解工作上都多了些負擔和印證；治孔子也必須從精神史上治之，此其一，孔子所說的君子，也是一種人本理想。也當把孔子以前的理想先有一個把握。以便了解它的眞價值，此其二；歌德對於人生的收獲，是生命之流和生命之形式的合一（頁二一七），是無限和有限的綜合（頁九七） 這和孔子的最後成就「從心所欲不踰矩」，豈不是若合符節？此其三，孔子所謂君子素位而行，這意義實在是指的種族的常數的形態和意識之常數的性格（頁一五八），這是孔子在人生中所體會的不變的方面，但同時孔子也主張「進德修業，欲及時也」，這和歌德所謂「任何生活都是引人向上的，只要人不失掉自己；一切都可以把人引入歧途，假若人安於故步」（頁一七引），同是一種勤奮精進狀態。在不變之中，孔子也體會了一種向前努力的發，所以孔子讚美那滾滾不捨晝夜的流水；在勤奮狀態之下，任何生活都可引人向上，所以孔子甚而說，「不有博奕者乎」？正如歌德說做的是茶壺或者碟子，還不是一樣？反正一切是象徵的，此其四；歌德的價值在乎肯定生活本身的價值（頁一八），這實在等於歸

到孟子，因爲孟子就是不把人的價值置之於外在；既不是上帝，也不是律則，乃是「人人有貴於己者」，乃是「由仁義行，非行仁義」，孟子的性善論，實近於盧騷所謂自然人，這是中國的古典的人生理想，徹頭徹尾也正是人本的，此其五；歌德之反對任何職業；反對目的性，純任自己的性格的發揮，表面上的像邊無目標，在每一生活的片斷中；遇見任何生活對象，就全力以赴之，李白實在似之，假如說這樣便是淳樸（Naiv）的，李白也正是淳樸的，而不是傷感的（Sentimentali-eq），用席勒的述語，此其六，浮士德的苦悶在無限的自我與有限的世界之掙扎，李白何嘗不如此？此其七。總之，歌德的本質似李白，歌德的人生理想似孟軻，而收斂處，最大體會處則似孔子。

在我自己的理想上，我知道我的批評的最高原理，凡是越讓人忘了內容是什末，而可以使讀者塡充人任何內容的，就是最高的藝術，乃是不自覺的一種東方藝術精神的表現（參看頁六二），而歌德在論富朗克府畫展時所說：「藝術到了對象無足輕重而達入純粹絕對的境界時，那才是最高的」，和我從前沒見這話時所想的頗有些契合，也更增加了我的自信；再則我的人生觀本爲藝術的，現在看考爾夫所寫的歌德，幾乎每一篇也都

是以歸到藝術的人生並藝術的重要爲結尾，也讓我覺得這恐怕也是毫無可以動搖的了！

假若說一本書的價值究竟是在它的方法和啓發時，那末這本小書也還是十分可愛並可感的，而且我還要向讓我先把這書截留了看的宗先生道謝呢。——只是遺憾的，還沒有直接讀那「歌德時代之精神」——但我猜想應該只是這書的擴大並補充。

三十一年六月十一日作於重慶沙坪壩

IV 席勒（1769——1805）精神之崇高性與超越性

——宏保耳特：論席勒及其精神進展之過程——

我跟席勒親密的來往和通信，是多半集中在一七九四年到一七九七年的中間（時當席勒年三十五至三十八——譯者）；以前我們彼此還不十分認識，此後呢，我在國外的時候多，因此我們的通信也少下去，剛才我說的這一段期間，無疑的，却是席勒底精神進展上頂有意義的一段，自席勒發表堂喀洛斯（Don Darlos作於一七八七，時席勒二十八——譯者）後，無期間的戲劇著作的停歇，現在是告一段落了，以瓦倫斯坦（Wallenstein，成於一七九九，時席勒年四十——譯者）爲始，他好像預感他的生命快要結束似的，寫下了不少的同樣名貴的傑作。這時是他底一個轉換期，在一個人精神生活的體驗上總算少有的。那生就的，創造的，詩人氣分的天才，是衝決而出了，把從前所有過止他在一個運用思想，以觀念世界爲生活的人所需要的才能的限制，統統打破了，在思想上所必需的純粹而精确的形式，是自這次奮戰中漸次完成了。這一次是很幸運的轉機，不

能不說是由於席勒性格上的堅毅和他工作上的勤勉；他常是用這種勤勉以不同的方法以應付某一件事體的。這裏便見出，他是以一種富有生命力的質素，而納入藝術的純而不雜的規律裏去的。正因爲如此，他需要一個創作家的奔放，同時，這需要一個批評家的嚴肅。還在他是十分確實的，所以在他缺乏前者的時候，他就時刻陷在疑惑裏，簡直有點膽怯，從事於詩呢？還是從事於哲學呢？拿不定主意，對於他那詩人職責也很沒有自信，却也是在上面我說的這一個期間，在他的生活上才有所決定了。本來，所有那使卽在小小的詩篇製作而感困難者，却都作了他最後勝利中臻於圓熟之境的助力了。

是在一七九四年的春天，他剛從他的故鄉作了一個旅行回來，要再卜居於耶那（Jena）。他所得的那一場大病，幾乎要掉了他的整個健康，實在說來，他此後並未恢復，加以這次旅行的勞頓，遂使他一切工作都不能繼續起來，但他竭力支持，還在勤苦着，時時作作這，又時時作作那。那同歌德的定交，也給了他不少的鼓舞。現在就碰到這個問題了，什末是他應當從事的，什末是他能夠從事而最有成功的希望的。他已經除了關於人類之美育通信（開始作於一七九三年——譯者）外，復開始什末工作。詩是自一七九

〇年（時席利三十一歲）就沒動筆。歷史的興趣是淡了，反而對哲學的研究熱起來，在這時，他意識間總在計劃着瑪耳特賽（Malteser）和瓦倫石坦這兩個劇本，只是當時的環境，那像離他決然去着手的時機，還有着一條鴻溝，我爲了和席勒接近些，我也在那邊找了房子，住了幾個星期　我們天天見兩回面，特別是在晚上，我們往往談到夜深，平淡的感觸，我們也談。這種談話就作了此後我們通信的張本，從那裏就可以看得出，他一步一步地要走向他那最後的，也就是最偉大的創作之途了。

在這談話和通信中，也漏透着比在作品中更直接，更完全的一種偉大精神的活動來的。他的作品，只是他之所以爲他的一部分而已。在那活潑新鮮的表現之中，他那精神、純潔而圓滿地流動着。一種人所不能模仿，也不能強求，甚而、能爲人所想像的意味，是爲同時代的人所感覺到了，並且這流傳下來了。這種偉大的精神和性格所具有的那種潛在而像有魔力的效應，常是在後起的思潮中，一代一代的，一民族一民族的，更有力地，更廣闊了的再滲透下去。在鄭重其事的寫作裏，這種活潑的真實性也許要受了限制了，這時就只能像山澗的淡水，略作潺湲之音了。一個民族的精神的進展。老是比寫

在春裏的早着許多，所以凡有所創造或完成，却也只有在這時而未顯的，但却是頂重要的時期裏才最能有所影響。在這裏，自要一個人略去觀察，就可以見出一世紀的偉人是如何關思想上的風氣的；統他一生的精神，即爲的是將律則符合於現象，超有窮以達無窮。這也是我常爲紀念席勒所想到的，在我們這個時代裏，恐怕再沒有別人，能以他的內在的精神生活來證實這個觀念的了。

席勒的詩人的天才，在他第一部作品裏就已經看得出了；我們且不管那形式的缺乏，以及在成熟的藝術家看來的粗疏，只消看在强盜（Die Rauber）和費斯可（Fiesko）中，那就是表現出「種壓發的，偉大的，天賦的魄力了。已經透露出在他所有種種哲學的，歷史的著作中所時而迸發的，以及在通信中所更提明的，對於詩的是一如對於他自己那精神之根原的向往了。那裏已經顯示着一種另樣的威力、和淨化的純潔了，這是很久以來爲德意志民族所自傲而且是榮譽所繫的。可是這個詩人的天才，是把他的思想太往高處和深處緊縮了，於是，遂 爲一種獨特的理智表現而出，和其餘的許多根本的東西分離了，他有的這些，却也自爲一個整體。在這之中，有席勒的特別的個性在。他對

於作品要求先有深刻的思想，次納入一種嚴格的精神底統一性之中，最後還有兩方面，一是合於牢固的藝術形式，一是須使每個作品裏的取材並不是隨便的，乃是從他自己的個性裏發出來的一種擴大的觀念的整體，這是席勒在作品裏頂表現個性的一點。從這出發，席勒爲使他的作品更作得偉大和高超，總是先把他那與其詩人天才相關連的理智成分，經過相當的時間，而弄到精斷和明確的地步上去的。他這種特色，就可以解釋人們對他的作品之責難的所在了，人們說在他的作品裏是沒有藝術之神的用武之地的，在他則所謂天才之得天獨厚者，實在只是精神界之有意識的活動而已，但我們却覺得，却只有席勒那種眞實的，理智的偉大件，才使他的製作當得起這種責難。

如果我把他的件件作品拿來，以印證上面所說的眞實，我以爲是多餘的。現在我却是作一個演進的研究，從我之發現他有這種特性，特別是從我與他之來往，又從我記憶的他的談話，以及按時代前後的他的作品的比較，看看他的精神的過程究竟是怎麼回事，也許對於讀者或者是更有趣些的吧。

各個觀察席勒的人所特別感到的，都是這樣：所謂思想是一個人之生命的根本成分

者，在席勒是比在別人更其有着高一層的和含蓄了的意義了。精神的活動好像永離不開他，有時還經他身體方面的不適的打擊，思想可以使他起死回生，思想並不使他疲勞。這大半可以見之於他的談話，席勒好像生就這樣了的。他從不找一種特殊的材料作爲話題，他却是任其自然，想到什末說什末，可是自這偶然的話題中，他總把話導之於一個更普泛的觀點上去，人往往在他那小小的對話中，見出那是有爲精神界所鼓舞的討論的中心在的，他把他的思想。常常作已爲一般人所認可的定論看，而爲談話時所援引着，可是這個剛被思索，他心目的觀念就又活動了，於是，他思想上永無休歇。他的談話，是異於海爾德（Herder）的。再沒有比海爾德話說得更漂亮的了，只要一個人在交際上是不太窘的，總可以聽到那好好的辭令，被稱贊的人往往是有這種長處的，很利於在說話的時候，加倍表現他們的能力。思想，表現能力，溫柔之態和高雅之致，是屬於一個人的內在的精神的，說話時正不過此中消息之流露而已，因此，談話總是在一種離自己好像不能預知談到什末歸宿之中，而有一種打不斷的清晰的所在，似乎半明半暗的吧，然而我們却可以從而認識那種確定的思路。不過倘若話中的材料是故意的創造的話，自

然人所得的就不是如此了、只會反對什末的話，人也不能指望在其中有所得的，那只是有一種阻止的用處罷了。自言自語，八末始不可以聽，然而這就失掉了彼此談話的意義，席勒的話，美麗是不算美麗的，可是他的精神，永遠是在銳利和確定下，達到一種新的思想上的收獲，這種努力常是在他進行着的，而浮動於處理他那話題的充分自由之中。因此他常是他相關的事實運用着，也因此他的談話總是那末富於詞藻，而這詞藻實在那是即刻發生出來的。然而那種自由那一點不破壞他探討的歷程。席勒常是緊抓着一個線索，那是一直維持到終極的，只要那談話不被偶然的事件所擾亂，總不能輕易放鬆了達到那個終極。

所以席勒的談話，常是在思想的領域上得到新土地，也因爲如此，在他的精神活動上，常是有一種努力着的獨特之見。他的信也是的。他所見到的，總是說一不二的。平淡的講演，他頂多延長到天黑，這種家常的談話，那可以徹夜。白日他工作；或者有固定的研究，他的精神同時就可以在工作和研究中得到開展了。可是那種純以知識爲目的的研究，以信賴它的人看去是有無窮魔力，而不至於太拘守於一隅的，但他那還不以此

爲滿足。知識對於他，還只是原料而已 精神的能力才是他實貴的，在原料中他是要多看出些什末來的，並不是就作爲工作的憑藉而已。

只因爲他是求精神之較高的努力的，他特別注意從深處創造了，小的地方常爲他所不喜而忽略。然而也是奇怪的吧，就是他常從極小的部分的材料中，似乎不能使他得什末東西的，他却獲了許多方面的見識，當人去仔細考察的時候，這也往往越達到了最有眞知灼識的實際了，人就不能再說別的了，因爲那並不是有別面的途徑可尋故。在德意志國境他也是見了一部分，並未到過瑞士，可是在他的退爾(Teil)一劇(作於一八〇四，時年四十五！譯者)中，却已經有着最活潑的描寫了。誰要曾在萊茵瀑布旁立過一次的，一定在那一剎那間會無意地憶起潛水者(Der Taucher，作於一七九八，是一民歌體的詩——譯者)中最美的那一章，那是活繪出這個激動着的水流的，其壯觀眞可以吞噬了觀者的眼睛；然而這也並沒有身歷其境的樣本。席勒從經驗中所得到的，他只消看一眼，以後就可以作爲描寫他生疏的地方之用了，因此，他不輕視旅講中的研究工作，每是在一種偶而的取用之資供，他會堅牢的印入他底深思，而他那時刻在活躍的幻想力

・永遠在生動地工作於任何時地所搜集的材料上，以補足了這種十分間接了的了解之缺陷。

同樣的情形，他可以採取着希臘文學的精神，縱然他看的只是譯本 他覺得一點也不費事，他就也來翻譯，可是他却沒譯完 、 他要保存那原譯的價值、因爲他是太喜歡那一字一字的拉丁文的句法了。這樣，他只譯出了那一篇，就是鳩律披狄斯的泰提斯的結婚（Hochzeit der Thetis）・我承認，我每在重讀時，是有無窮的愉悅的。那不只是一種語言上的交代了，乃是傳達一類屬之詩於另一類屬，幻想力所得自原文的活躍，是更繁複了，所以表現出一種純粹的詩的效應來。關於這，人們只能歸之於一般的幻想力與感覺的能力、那是一個詩人和他那觀念的內容所分不開了的，由他的創造中，總是把那鼓舞的氣息吹送給讀者的・古昔的精神，便影子似的，着了可使詩人耀眼的服飾而顯現了。但是在作品的每一筆中，那都有一種原始性的狀態很瞭然地存在着，而且是這樣純粹了的，因之可使人自始至終，便對於古昔很神往。我現在並不是在說席勒的翻譯跟，我只是說席勒之深入於希臘精神，這尤其是表現於此後的兩件作品上而已・依比庫司

之鶴（Kraniche des Ibyks）與勝利之宴 Siesfest，皆作於一七九八—譯者），其帶有的古色古香是這末純粹而且親切，人甚而是不敢期之於近代的作家，說眞的，也是那麽美麗，又那末充有活力。這詩人是把古代的精華吸取而變爲自己的了，他在其中鼓盪着自由思想，於是產生一種新的，而在各部分却是他自己的氣息的詩篇了。這兩篇東西有其絕然相反的對照。那依比庫司之鶴可稱爲一個完全的史詩，所有這詩之內在的價值，都是在打動人類心坎的藝術家之表現力的威權和迸發的觀念與思想上。一種不可見的，只由於精神所創造的詩的威權，在實際上表現一種稍縱即逝的力的，是根本的屬於一種觀念世界的，那也就是席勒所活動於其中的。在他造成一個民歌的形式的前八年，他的意思是已經有了，這是清清楚楚地表現於藝術家（Kunstler，作於一七八九，時席勒年三十——譯者）；這首詩裏的

幸運之神歌隊聲，

兒手逍遙無人戀，

歌聲之中死者影。

卽這個觀念論，就也有完完全全的古風；古代文學對他是很有使他的作品蒙上純一與强烈的色彩之作用的。所以，那個整個故事是自他那裏一湧而出了，特別是倭伊門尼頓（Eumeniden）之出現和歌唱，所受的影響，尤爲顯然。伊斯奇里斯（Aschylus）那有名的和歌；是簡直織有近代詩的韻脚與用字的形式的了，但一點也不失其靜穆偉大之美。席勒的勝利之宴却是抒情的，又是客觀的意味的，在這裏，那詩人就不得不把自己的胸臆加上了，並不只是古代的觀念情感了 可是在其他的方面，這詩有點荷馬意味，也像別的詩那末單純，只是在大體上有一種更高的更獨特的精神，爲古代詩人所不及，而且正是因此詩到它的偉大的優美性。運用古代詩裏的一段，而賦以更高的意義，這在席勒早期詩裏也這樣作過，而且不少，我只引在藝術家裏形容死的一句吧．

必然的歸宿之柔和的逼近呵，

令人憶起荷馬的佳句「柔和的射擊」來，然而他把「射擊」改爲「逼近」，一轉手之間，意思就更溫婉和深刻了。

對人類精神活動能力的信賴，由詩人的描繪而誇大起來，是充分表現在哥倫布一詩

的頂端題句上了，那是完完全全代表着席勒的獨特的個性，而吟咏在詩裏的。信任這種爲人類所不可見的，却即存在於人類間的能力，以及在這種壯美的，幽深而眞切的景像，內在的神秘的處所之中却有一種一致性，現在實與神秘爲一性情所統轄，於是那原始的，永恆的主體之眞實與反映，因以可能，這就是席勒的觀念體系。同時又有一種堅持力，他用這以應付各個理智上的課題，非到徹底解決，決不放鬆。在塔利亞雜志（Thalia。本爲劇神，此爲席勒所創辦的一種文藝雜誌——譯者、中拉裴爾給尤律斯的信上說的「當哥侖布在沒經過的海上，毅然走入一個不可測的賭局」，這句勇敢而美麗的話，就已經透着他上面這種信念了。

從內容與形式上看來，席勒的哲學的概念，不過是他那整個的精神活動的副本罷了。二者在同一的軌道裏活動，而且走向同一的目標，只是那活動着的精神常有更多的材料，而在他身上運行着的思考能力，却又永遠不休歇的使那流動的精神增高而已。他統攝了這一切的終點，便是以人類的天賦之總合的表現，憑人類分辨能力的和諧一致性，而達到人類的絕對自由裏去，在我看，二者是一而不是二的，只是一個求變化與材料的

，一個乃是求一致與形式的，在這裏已經表示出那是由自由意志的和諧性，而追求一種超乎一切目的的規範的了。在智識與意志中間毫不受限制的施行着的理性，對於直觀和感覺是分別地處理着，而並不使二者的範圍互相逾越的。正相反的，却有一種情形，感覺自自己的獨特的本質裏，而入於自己所選擇的軌道上，成爲某一種狀態而出，在這狀態之中，直觀遇了種種不同的規則，採取了形式。這種形式，並不是有路可尋的，乃是由忽然的一下，而豁然貫通，其中根於感覺和直觀的這兩種性質而來的不可避免的矛盾，是爲那互相作爲根據的現象所掃除了，於是對於人，就有在那現象之中而存在的一幅圖畫出來，不是給的現象，而是給的方向，這個呢，我們便叫作是審美的。因爲它所處理的材料是成自感官的，並非借助於概念，所以可以當作有獨立性的自由在。

在論嫵媚與莊嚴（Anmut und Würde），及關於人類美育通信裏。這個意思已經說得明明白白了。但我很疑惑，這個帶了內容繁複的概念的和成自稀有美妙的講演的論文，現在人人要讀的，是不是要頗有考慮餘地的保存下去。實在說來，這兩篇東西，特別是那通信，不是沒有毛病的，席勒爲鞏固自己的立場起見，就走入了一個比較嚴格而

抽象的路了，因此，倘若把他討論的對象，以爲可以應用無阻地試一試，就辦不到的，甚而只求概念中的推論沒錯，也仍還不成。然而關於美的概念，關於創作與行爲中之審美的成分，也即是一般藝術之基礎，以及關於藝術本身，那却是把最重要的問題都包括了，這是已經到了不可更易的地步了。在這整個範圍裏，那種非從枝節的原則立好不能解答的問題，是沒有的。這不只是因爲概念的處理和判分清晰所致。那是由於在那論文裏一種稀有的長處，就是在它那整個範圍裏，在它那完全的內容裏，把所有可以生出的枝節都已交代好了。總起來看，在那論文裏的意見是並不分割和破碎的，倘若讓我用一個比方，則不是像多面鏡樣的，一面映着一樣的光彩和色澤，這特別是在論嫵媚與莊嚴的後半，分別情感與行爲有許多類屬的時候尤其看得出了。

從沒有把這些材料處理得這末曉暢，這末完全，這末清楚的。這些材料是沒有完的多法，不只是概念之整理，而且還有美學的以及倫理的教育的問題。藝術與詩是直接訴之於人類的最高貴的素質的，藝術與詩是開始提醒了人類，在超乎一切有限性之上，而另有一種作於人間的素質的存在的。藝術與詩都是建於崇高處，直爲崇高而生。確定二

者之追求崇高，同時對凡鄙猥俗之見，凡非發自純潔本源之感，皆排除之，這是席勒所永遠倔傲着的獨特的聰明裏的，就好像在他根原的傾向之中給了他一種眞正的生活的指針似的。因此，他所首先而且嚴格要求於一個詩人本身的，並不只是好像分離着的作用的天才與智能了，却是因他底天職之崇高而所允許的他那整個性情之流露，他不只是曇花一現的刹那的存在了，乃是成爲性格了的一種昇騰。「在他要觸到那美妙的事物以前，首先而且最是當務之急的，便是把自己的個性先作到最純潔的地步，而且把那嚴的人性也要淨化到極處吧」。這一段是採自關於畢爾格詩歌（Uber Bürgers Gedichte此文作於一七九一，時席勒年三十二——譯者）的，席勒把對那有理由而受反對這種意見的詩人之不公平的責難也一口道出了。無疑的，這批評是太苛。因爲，只要語言之差不多的一致的狀況是允許我們在德國有這個時代的詩的話，這是繫之於一切詩的作用的條件，那末，畢爾格的各種幻想就確乎喚起詩意，而畢爾格的各種情緒也確乎抓住一種在他是完全適合的眞實與深刻了。席勒在他後來的通信裏，也已經承認，在那批評裏，提出的理想只能適用於特殊的情形了的。所以在他這一般的要求之中，是什麼東西也沒

留給了我們，却只是可藉以見出席勒自己的個性的與人格的表露罷了。他這種要求，再沒有比碰到是施之於他自身時那末嚴格的了。人對於他可以確實地這樣說，從很遠處而俯就流俗，或與庸常爲隣，在他是永不會的，而那高超而可貴的見地，却是常充滿了他的思潮，而且在他的情感、生活裏，也往往帶了出來，至於對理想的憧憬與努力，更是常鼓舞於他的詩裏，以及小品裏，有着同樣的活潑新鮮之態的了。因此，在他的作品裏，很少有人所謂的「弱而無力」，或者「平淡無奇」。此外確實地還得加上，就是我已經說過的，他那種精神能力常是用着相同的緊張而在工作。至於說在一種消遣的意味下面把精神放鬆一下，那他是好像不懂得的。從這些地方可以給出席勒的個性，而在他的詩與哲學論文中却是不容易見到的。因爲在他的作品裏，有些小地方縱然表現了，人們會是爲別的興致的放過，只有現在他這責難，倘若我們加以注意的話，就見是直觸到他的個性的根本了，因而他那性格的高尙的統一性，遂明明白白地顯現在我們的眼前。他對於他早期作品之嚴格的批判，也在這關於畢爾格詩歌的文中，而十分強烈的表示着了，而在他死的前二年，爲他的詩集預序的文中，說得更爲顯然。在這裏所損傷了他的偉大而

細膩的感覺的、也就是人們所稱為他的生活的第二期，很明顯地表現於堂喀洛斯，以後卻曾未犯了的，也只是不合於他這詩人的個性和人格罷了。他那高潔的，以人的性格與生活的見地為出發，費全力而努力着的意味。 在那部作品裏，却也同樣表現着了。在他並損害了的，只需要一種藝術家的修正就行了，這種修正是對誤會「藝術的真」的觀念而言，是對不知把部分統一於全體的必要性，因而有 種不相屬的不清晰的鑑賞力而言。同時，材料的選擇，當然亦受影響。在喀洛斯裏，盾勤像是在這個範圍之外的光景。還有，在這裏，是有他的世界性的立場和國家之感的衝突，以及他那得自經驗的概念和並無概念而只有有限制的經驗之認識的交戰。很顯然的，這命運是懸之於民族的與智識的裁判之手；以及觀念的境界之消退，並在這極大的政治興趣之中，是又不掩那夾雜着爆發的、熱狂的、無邪的、又有點報復意味的炎的色彩的。就是這樣，這些成分，還有那時時要向高處飛騰的原動力，在包圍着我們詩人。可是選擇呢，還是幾憑了他以前早已養成的性格，這並且還見之於他表現的形式，他把散文放棄了，而是在他寫瓦倫石坦初稿時所采取的，重新回到散文來，他於是發現他以前的錯 這發現對他便有着永久的用

處了。那在馬克斯（Max）與泰克拉（Thekla）中間的第一場，原先是早寫的，硬沒有用散文寫，一寫那就是用的韻文了。

像我上面說過的，詩是在全人類的努力之下要達一種高超而嚴肅的境界的，凡狹小偏枯之見，都可藉詩消除了的。但是深中於德國人士之心的，那是忽略這種抑此揚彼的看法，只以爲詩是生活中的一種開闢玩笑的裝飾，要不，便是希望從中得到什麽直接的道德的效用和教訓而已。詩從席勒那手裏才又救出來，自然，當初是由個人出發的，可是他那是運用了他身上的德意志民族性，而從語言的本源上，窺見了那隱藏的本義，又會重新恢復了去應用的人。在這裏是有精神演進的意義的，所謂精神演進就是世界歷史中的觀念的一方面，和什麽事實，什麽行動相對待了的，現在在這精神演進中，開始有一個新尺度了，這新尺度便是由個人的特別幸運而獲得了的，但看去雖似乎超過於一民族的精神階段的，其實它還是借助於民族精神，是並不意識地，由一人的個性而顯現罷了，但結果那仍是歸入民族精神的巨流裏去。現在，藝術及一切審美的效用，是得着正確的看法了，實在再沒有別的新興的國家，有像德國這樣的成績的了，並不是詩人自

詩，確乎是永久可以視爲偉大而煊赫的一種收獲了。德意志民族性之裏面的眞正的傾向是在他們的偉大的深入性上，因此他們可以得到大自然的奧密，因此他們的事業都是帶上了觀念的，又加之以感情的色彩，總之，全和這深入性相關：在這地方，德國不同於其他的任何新興民族，而在這裏深入性的概念的決定上，倒是接近於希臘的。他們追求詩與哲學，並不求二者之分，却在求其合，只要他們在努力於哲學，也不管是純粹的，是應用的，對於那不能捨棄的影響也許常有誤解和强解，但那激動永遠是保持下去，而總有新的心得。就看在前一世紀之後半，那宏偉的精神，便是不能否認的。因詩與哲學的性質之故，二者是居一切精神活動的中心的，只有這二者是可以連結所有的部分的結果合而爲一，只有從這二者出發，才有在一切之中的統一性及啓發性的流露，也只有這二者，才代表了人類是怎麼樣的，而一切其餘的學術與事業，人們却都可以完全從這二者分割而出，那至多不過見出人類的所有物及所適應而已。但沒有二者，則人類聰明的燐火卽息，一切博大周深的智識亦將陷於支離，而且對於一已，對於民族，對於人類之重視，必遭阻止，自後人類將孱而無力，惟二者之出，則所有大自然，全人類，所欲解

決之課題，恐變爲可能。可是，什麼對於「眞」與形象的研究，什麼對於「美」的歌咏，倘若不知道所有那些可變的性質並不是散處的對象，乃是公開於精神界的一種純粹的目的物的，則「眞」與「美」仍是空名。席勒的使命，却就是直接從事於詩於哲學，憑他的理智的運用的獨到性，而把握並且表現二者根源和本質的。所以，上面我說的這種看法就直然降到他身上了。

在席勒最慣好抱了的一個意見是，凡淳樸粗糙的自然人（這是席勒的名詞），可以先經過藝術的陶冶，次被上理性的文化的。用散文的，或者詩的，他說了好多遍。據他說，大抵文明之始，由游牧而爲農業，人們是要把幻想力馳騁於帶有宗教味的觀如慈母樣的大地的。他堅持神話中所有的人物，都是代表人們的慾望，倘若傳說的痕跡是靠得住的話，那麼那個掌農業的女神德默特（Demeter），是這些神中的要脚，作她胸中還有人的與神的感覺的結合，這不是奇異而可深長思之的現象麼？席勒很久想把亞提克（Attika）受外族侵入而生的初期文明，用史詩表彰一下。愛勞厄西斯之宴（Eleusische Fest）即是這個未實行計劃的一部。

如果席勒再體會一下印度文學的，他一定比由希臘文學，更知道詩與哲學的連繫的。在印度的早期詩，一般地講，是更其莊嚴，虔誠，帶有宗教味，觀希臘文學有過之，只是沒受外來影響，却更自由些吧了。但其造塑性因此而失。

還是一件令人十分可惋惜的，却也是令人在某種程度上覺得可稱贊的，就是席勒對於人類的演進過程以為可見之於語言，說了不止一次了，據他的意見，在語言中可見人性是二重的，不過不是分開的，乃是消融於一種象徵裏去。語言把哲學的與詩的作用結合於精確的理解上，在字的方面而有比喻，在讀音的方面有音樂性。同時，語言表現出一種到達無限性的歷程，就是語言的符號可以激動起到事業活動去的力量，而這種事業活動乃是無止境的，而且由它所立下的目標前進，由越過更大的，再更大的，而至於無窮。因此，語言便是席勒觀念範圍中一個非常受歡迎的對象了。據他說語言是屬於氏族，種族的，不是屬於個人，在人類還沒仟細意識到它時，已經可以用它作為工具了，雖然不曉得它貫澈於生活中的奧義。因此，不能還無條件的把它作為教育的工具。人類也常有並非原來創造的意味的影響及於語言，這是當然的，所以語言之有其最高的詩與音樂

的性質，乃是在初期，這時人民可以用特別的飛騰的幻想力，造成之，運用之。經時既久，語言漸漸失却這種形成的光景了，至少那進展在我們是不易見了，於是成了課題似的，似爲懸案了。倘若人向那沒有文化的民族，帶了研究自然爭物的虛心，去看一看奇怪有趣的語言的構造，想一想那往往是在長久黑暗中而忽然有所發明的現象的，人却一定可以見出，語言是與人類同時並存，而在語言發生之前可說沒有人類所特有的事情可想，並且在語言初有時，情形又是十分和平，有打算，但不爲深的或柔弱的印象所囿，社會之野蠻化是以後的事情，於是相反相爭，激烈的憂患，才雜然而起了。不過在我們看，至少如在美學通信中所包括的自然狀態，是難以用這樣看法的，而且多年還沒分清楚，倒底什麽是出自人類的天性，什麽是出自語言的性質，又如何結合，如何消融爲一等等。

喜歡從事於抽象的概念的思索，把一切有限的量之於一個大的系統，於是終於連結於無限，這在席勒那絲毫不是受外面的影響而然，那是發自他自己個性的。他這種精神之自由的活潑的充分發展，是在他生活中之第一期與第二期的，倘若我們把早期的三個

悲劇作爲第一期，把他的最後的一劇自瓦倫石坦始爲第四期。我在這篇論文裏，已經說到過宝喀洛斯了。在路利亞雜誌中所有的哲學信（Pliilosoplische Briefe），同年作的退休（Resignation）就見他在熱切之早年的哲學的理性的飛躍之中，是有一種極顯著的特色的，可以視作他那成套的哲學討論的開端。但是那進展是曾有一度的停滯的，自論嫵媚與莊嚴出，可以說在席勒的思想上又劃了一個新階段，主要的緣故，當然是歸之於康德哲學的鑽研。那兩篇東西，我們不能只視爲詩人發表的己見而已了，却是當看作那是他遺留給我們中的最貴重的寶物才對。那些通信，是有不少令人覺得心曠神逸之筆的。也不能說是那一派的東西，却只是淵源於一種遼遠的，動人的精神罷了。在退休中，他那獨特的個性，是充分表現在那用簡單而直接的話所說出的宏偉深奧的道理中了、帶了不可測度的形容，還有那適合於道出勇敢的主張，和自發的創造的見地的語言。他的大部思路，人可以熱情的而在活動着的性格之呼聲視之，可是那熱情却是納入考慮中了，那表現也是深思及經驗的結果了。

康德想起了一件最大的工作，而且完成了，這工作便是發現得一種哲學的理性考察

是要有賴於個人的。他給哲學的進行找着了一條道路，爲任何國家的哲學家所必經的。他把疆界量好了，他把地弄平了，把一切不可靠的虛構給毀了，這種工作的完成，也就是新的基礎的成立，在這種新基礎之上，使哲學的分析，以及早日易使人迷眩之體系相遇，他把哲學這個字的眞義，更又恢復到人類思想的深處，所有各大思想家所指明的，他都最完全地吸取了來，而純一起來，矛盾之點，悉行消除，深刻與銳利的辨證 恐怕再沒有更超過的了，可是並不失却分寸；單這樣還不能得眞理呵、那哲學的天才就另有辨法，即將無遠弗屆的觀念組織成的線索，依其各方向，而盡情地伸張，之後則各集合於觀念之統一性之下，要知道不是這樣，任何哲學系統是不會成功的。人們所在康德的著作裏可以發現的情緒和感覺，席勒是早已注意到了，就是哲學的事業是要求兩種性質合而爲一的，即思想與感情是。人不從一個人之精神所指向的道路去看一個人，人也可以從他的環境去認識一人的天才的特出。無論在性格上，或者知識的範圍上，決不能都令人無所容心，總有在他的圈裏，爲他所吸引的東西，而在他的理智中的獨立的原則當然佔上風，於是他那獨特的個性就可以光芒四射了，像天上的星辰似的，材料却供給了

爲所普照的曠野，在這裏，便是彼一種鉅大的觀念所導引的想像力罷巳。幻想力的偉大與有力也就是康德在思想上所有的深刻與銳利了。直到今日，所得之於康德哲學的是多是少，以及日後又如何，這不是我想問及的；只是康德給予他的國家的榮譽，康德所給予玄學的思想與用處，倘若人願意規定的話，却是不可動搖的了。關於這，至少有三方面。第一，他所破壞的，從沒再建起來過；第二，他所建起來的，從沒有毀壞過，第三，最要緊的，他所創的改革，在全哲學史上找不出相似的來過，所以，他的純粹理性批判之出，當時雖因爲我們迷蒙新的考索的哲學也是缺如而無大影響，可是以後却與意志精神長存了。因爲他不是教人以哲學或哲學的思考，也不是宣傳什麽發明，却只是點燃自行研究的火把的，所以他引起了不少的間接的受他啓發的系統和派別，而且他那精神之充分自由的特色，也表現於喚醒哲學界都走上獨立創造的道路上去的一點。

一個偉大的人物出現，多半是一個種族或一個時代裏不能，而且永遠不能解釋完全的一件事，誰可以解釋像歌德那樣突然出現，他的作品的前後期都是同樣偉大，同樣代表天才的圓滿與深刻的麽？然而他還是建立了詩壇的新時代，創造了詩的新面目，給出

了語言的形式，爲本國的思想精神作下了一切從起的推動力的，還有多末奇怪呢！天才，永遠是新的，永遠是給人規則的，他所有的自他一生存就有了，但他的根源，却不能從他的前輩中預測，天才一出，他自己就有自己的方向。在起初困窘的情形中，康德對於哲學尙無所適從，他也找不到什麽有興趣的東西，他到底是要感謝古代哲學呢，還是近代呢，這是不好說的，他自己却就有銳利的批評力了，在這方面煊赫起來，而和後來的新時代的精神相接。在他更是奇怪的，他領導着他那一世紀的一切進展，而自居於當日事事中之最活躍的部分。那時，是他跟前的任何人，都是把哲學冷冷地放在人類胸懷的深處，而理不着的光景，再沒有别人把哲學用之於這末繁複，這麽廣大，又這麽有結果的處所的了。這在一切著作裏，在在給了那著作以全然特出的引人入勝的優長。

這樣的一個現象，在席勒眼前 能熟視無睹。他是時時爲事所鼓舞的，對於詩，更是生就了的使命，全生是在詩裏頭，可是此外，他根性上却是更喜歡結合一點更高的東西，因而有種學術吸引他，這便是必然的了，而能抓住對象的根本和究竟這一點，也是他的性格。忽然間，有一年沒被人注意間，時與地都合適，席勒就正在那個處所，一種

熱狂襲到席勒身上了，即在回憶中亦仍是可喜的一幕便出現了。就是在這種情形下，是康德之對於席勒的：席勒所發表的創作是更多端的了，而在別的活動，也格外有了起色。他找到了新哲學中適合於他性格的部分，整個的系統，他沒走進去，可是他緊抓住其的原理與倫理法則的研究了，在這裏，我們必須注意，那種自然的，人本的感覺，以及純粹的性格，是作了他的哲學的預先的地步了，這時，那從前一般流行的學說是又代替了新的正確的觀點了，而壯美又為人所輕。席勒則不以這種學說為然，依他的思路看，却以為只是一半由於人 的感覺能力受了損傷，一半是由於人沒充分的注意，所以依人類中由美的原則所立下的自由活動的一致性才不能和理智的統一性一併實現。這時席勒在論優美與壯嚴中，才首先公然提及康德的名字，可是他把康德認為是自己的反對者了。

這是席勒的一種特性，就是當他達到一種偉大的思潮的時候，他決不是打入那個思潮的圈內，就是生出一種受此思潮的絕大影響而獨自創造的東西來；人對於這個直要疑惑，也不知道還是讚美這思潮的偉大好呢？還是讚美那性格之深厚和煥發好呢？真無所適從。不隸屬於另外的任何個性，這是各個有偉大的精神能力的人的特色，各種強烈的

性情，（今然相反的個性自然是看作另一整體，）去各式各樣的看透，去稱譽，但從這稱譽的直觀中而創造一種新能力，以利用於自己所決定所指向的目標，任何不屬，還是席勒特殊的性格所具有的。但是這種關係也是發生於相近的精神才行，他們的不同是會在某一更高的點上相同了的，有一件在乎這一點上的確實的理智上的認識，還有一件是原於性格；可見對於事情的興味的背後，是還有人的問題的。只有在這種情形之下，是有其分別與獨特可言，而其理想的合一的地點何在，在無限之中而有所決定的一事，也才於以可能。這正是席勒與康德對立的情形。席勒並不是取自康德；即在論優媚與壯嚴及美學通信中所貫澈的觀念，也是在認識康德哲學之前的著作中就有著萌芽，後來也不過是把他自各的精神中之內在的，原始的底蘊加以表露罷了。不錯，自從他有了康德哲學之後，他的哲學就劃了一個新期，但康德所給予他的，乃是幫助和啓發。就是沒有那强大的不同的刺激，就是沒有康德，席勒自己也會發揮他那獨特的觀念的。惟關於形式的自由，却似乎從康德而得。

我方才所謂形式，並不是指的風格，在歷史的，哲學的，詩的各方面的風格，席勒

還是自己創造的。在他的著作裏，曾有論到語言應當如何成其爲表現的一段，其見地是已達到很高的地步了的。誰要評論到風格，不是從已有了思想再找定式來論（那永遠論不對，因爲既有形式可言，則形式之完成已得故），而是從每一時每一刻要在表現中即有獨立的風格去論，他一定要贊成席勒的風格的。因爲他是在能透出他那獨創的性格的烙印之外，，同時還給了使一般人在各自的情形裏都得到風格的法則。

我這裏說的席勒的風格，是指着他那詩裏或少有種隱藏意味的特色，這就是其中常致力於完成幾個哲學的觀念的一事。他那詩裏有觀念是不錯的，並不是只佈以詩味的花樣便足了，因此，這樣詩在詩的全體裏便另備了一格，讀者之得到那些觀念的時候，那些觀念是彷彿求一種鴻溝的彼岸，並沒有理解上的橋樑似的，至於席勒之所以能夠得到這些觀念者；只是借助於詩人的想像力的飛躍而已，席勒哲學詩就是這種情形。當席勒寫詩的時候，他就是寫他自己所感到的，不過，爲使人取信起見，首先當然是用不受限制的形式寫了，其次那即用他那具有的特別能力了，便是使想出的觀念能夠純粹入於詩的表現，而把他的材料又送到無窮無限的範圍裏去，在這範圍中，他却不是作之於理解

，而是憑藉詩的力量和認識的總合，席勒在任何地方都言，世間並沒有眞正的教訓詩，只是像他那樣的是可能的，就是只道出他自己的觀念。在這裏，他似乎是指的消遙（Spaziergang，作於一七九五，時年三十六——譯者），在這首詩裏，他是超出於描繪自然的景物了，多半卻是馳騁的幻想力和一般的感覺。此外，還有比這早一些的詩，希臘之神 Die Gotter Griechlands，藝術家，還有這晚近的在哲學的路上被啓發的一些觀念的寫作，都是這一類。這也是無怪的，在一個詩人的進展上，他的哲學觀念之獲得，當然得出幻想力和感覺。

席勒的歷史學的工作，我們可以看作是他生活中一件偶然的事，而且是由外界的情形所喚起的。當然，由於歷史學之具有極大的擴張性，可以使人有用武之地，這是不可否認的，因此，席勒在他精神的特性上是被吸引於哲學，當然也就被吸引於歷史了。我為了還有幾句相關的話要說，所以把這一點放在這兒。像席勒這樣的人，由他的性格的關係，是要求經過觀念而用觀念以得到感覺材料之自由的統一性，與權威性的，所以決不能回到那有許多範圍的豐富的複雜性上去，因此，他的永遠的工作便是把由幻想力所

證就的材料鑄入一種有必然性的形式之中，而且他也必定有極大的願望去找這種形式。在這裏，因爲要表現出來就當然要形式，而這種形式當然也不外是既有的材料中之所有的眞實了。史家的才能是近於哲學與詩的，倘若二者都沒有點根苗，而要向史這方面問津，在成就上就頗有點可疑了。這不特是關於歷史的寫作爲然，關於歷史的研究亦然，席勒頗以爲，一個史家自要對於史料在其來原上有了確實的可靠的研究以後，就可以組織爲歷史了，即此爲止，也就是很完全的了，縱然那表現方面全然是誤解也不妨。事實對於史家，猶之乎一個人的面孔對於塑像者，照抄而已。至於如何是那有機的機構，如何是那形勢所代表的精神的意義，則在那單簡的成堆的事實之中，自有其一個活的統一性，以這爲中心，它自個就在那兒顯示着，表現着。不可避免的，是在事實與敘述中間，往往夾雜着史家的史觀，關於這，有人贊成，也有人反對，可是自要史料是確實的搜集，和確實的認識的，則他那哲學的，與詩的重要的見地也就已經在作出了。因爲在這裏，那眞理與精神界是在一種充分神秘味的連繫下，而存在着了。在事實的搜集中，在來原的研究中，以及由此而得推論等，席勒都作的非常正確、非常小心。在他執筆寫時的

時候，他不忽略他的歷史的或者體驗的學問，因爲這些也爲他寫詩所需故，倘若他在這方面的工作有時而致敗的話，那一點也不能是因爲他努力的不勤，却是由於缺乏方法，身體不適等等以及其他偶然的事件。零星的不確，人不能遽認爲一般的大綱之不符的。自然，在他這種研究中，整個的印象的把握，是特別出色的，爲的是和詩的工作相近故，也是由於這種愛好，他才致力於史；這見之於他與恪爾諾（Christian Gottfiel Korner，一七五六——一八三一，與席勒通信集出版於一八四七——譯者）的通信。在這裏他才說是歷史的工作只是一個次要的目的。要不的話，在他晚年不會對歷史的興趣全然消失。在一八零二的秋天，是我最後見他的一天，他還告我，用一種極其熱情的意味，說他可以實現一部羅馬史的計劃，那是要期之於晚年的，只要詩的創作的熱狂是離開他時。實在說來，還沒有別的歷史發作有這末偉大的戲劇性的，尤其特別的，是因爲席勒乃是遵觀念而去得古代的和現代的偉大的世界史之關鍵的，而細力處則又注意到了這一個城市的地方性。我們可以憶起歌德說的那個妙語，就是羅馬城的歷史乃是異乎世界上任何別的城的。「任別的城，人總是由外向內去懂得，羅馬城，人却得由內向外來體會

、它給我們留下許多東西，但卻又自我們這兒帶了不少東西走。」

天才所施展的是用他全副的才智致力於他天性所近的東西的。這樣的創造是有兩點，對於各個才智特出的人都有着重要的決定的意味：一是天才必有所專注，因爲每一類的事情之中仍有不少的花樣，二是天才必有精神的自由，在專注之外有其憑理智的觀點而具有的一般的概觀的能力。在這種才智的邊沿及其有此種才智可能性的關係之中，也常有發展不得於此的人，則可以發展於彼，人人是有各樣不同的才智的，被埋沒了也是常事。席勒，人人是以爲詩人的，在這裏我覺得有提明的必要，就是所謂詩人者，却須是他的整個的精神方向，也即是從的哲學的意味的方向上說才有意義。倘若只標明他的詩人天才的話，倒似乎他並沒走入詩人的軌道。一個偉大的精神的性格的描寫，往往帶出那持有理智力所觀照的事事物物的根本來。我在這裏並不是希望每個讀者都有這種觀點，只是席勒，如他自己所觀察的，他的特性是何清楚而確然不疑的在大體上是可以看作如此的罷了。我在這裏却是很幸運的，就是我不把席勒的歷史的哲學的活動看作只是多方面的精神現象了，也不是他在瞎摸之中，爲的是找他的正當出路了，却

是，二者都是發自他那合一的，深刻的，豐盛的，有力的惟一源頭，而用詩意來發揮了而已。猶之乎在身體裏，各種材料是歸到它適合的部分而被吸取，在席勒，詩乃是內在的結合於思想。它自直觀與感覺，流露而出。從這裏，他有他創造的想像力，這想像力乃是把熾熱，深刻，强大三者融而爲一，可說在新舊詩人中；尙無其儔。思想與描寫，觀察與感覺，在他總是交織着的，在那成功的作品中，都是穿插得宜，決不失之一偏的。人不能以把精神看爲是有時靜，有時動，可以分，可以離的互相逾越，互相影響的東西。在精神裏所有的，是只有活動，在精神裏所把握的，是只有統一，只是在發揮上有其不同的方向吧了，那只是出於不同的甚或相反的推動的力量的作用吧了。每一時刻的思想，負荷着鑄就的精神的總體，在一種小小的思想中而代表整個理智的活力的現象，是使席勒非常感到的，即此一端，也就是由他那眞正結合於他身上的活力而然。在歌唱之力（Macht des Gesanges）一詩裏，最美麗的一頁是表示出了：「天崩地裂中的大風雨」（ein Regens'rom aus Felsenrissen），是透此中消息。所以在他降近的，詩還好像沒看在眼裏，乃是一種高的境界，在這裏頭，他是超過了他的一切零碎

碎的各別的活動而上之，連詩的天才也超過了，却是最有力，最有威儀的一種境界，凡爲血肉之軀，無不爲之震撼了的，單稱爲自由是不够的，只可稱爲全然特出的超越一切的能力。

以詩人看，他之爲詩人是如此了，即他的詩的外形論，也是有着他加倍的生命力的。所有是藝術家的，詩人的，都有這種自由飛揚的性格，可是詩人或藝術家也並不是不勞而獲，就有他們的幸運的。他們還需要工作，只是這種工作完全出之他們的性之所近能了，而這在席勒，因爲他的特性的關係，却更增加了這工作的繁難性。他的目標，懸的很高，因爲一切詩的目的，他算看清楚了，詩的不同的道路，他也估量得極其確實了，而精神能力的整個效應，倘若這種表現是能够企及最高的自由的選擧的話，他觀察得也非常透徹了。他自己也認識在他那偉大性格中的理想，而這理想在他是永在昇騰，而決沒加以壓抑的，同時，他由於他自己那充分光明的建樹，他是澈頭澈尾屬於觀念的，虛假的，婉抒的詩人一派的，所以他提高他的個性時也是就這一方面才有道德可言了。他努力於他自己的性之所近的工作，有時也努力於別的，他因而不只是一個創造家了，

而且是一個裁判者，爲的是要求從詩的效應而影響於思想範圍的探索，這是可十分贊賞的，就是那爲詩人所不知的，也不能解釋的，永遠在前進的天然能力，是使任何東西不能在他眼前落空，在這裏，猶之乎在別處，他的性格是整個的的活動者的。再沒有別人是他那樣鑽入感覺材料之絕對自由的，是他那樣鑽入在直觀與幻想力之下的完全的而脫離觀念的獨立的機構的了，而他之如此作，一點也不是由於理論的觀念而爲之。他所創造的，無寧是源於在他所常有的內在的有力的壓迫。所有別的感傷詩人所遇到的，自要他們是感傷詩人，在他們詩裏總是很少有可塑性，總是很少有感官的印象，而幸他也沒作了例外。但也許，在更高的等級裏看，他是屬於淳樸，直致的一派，而不是走入傷感婉抒的一派。他自己所具的性格是引他到高的觀念上去的，在這種觀念之中，那傷感的分別是已經消除，因爲已無所謂派了。倘若他有這種特權可以稱爲詩人天才中之最偉大的的話，那麼，他就是在那觀念之中、他已經把那理想的建造的感官材料之絕對的自由的要求，作出來了。

那種只是激動的，痛苦的，單純的寫作着的詩，簡言之，即只是自直觀與感覺而成

的，在席勒也不是沒有，有片斷，也有整篇。我只舉理想（Die Ideale，作於一七九五——譯者）女孩的悲哀（Des Mädchens, Klage，溪水旁的少年（Jüngling am Rach，泰克拉，鬼聲，致艾瑪，期待（Die Erwartung）等，就夠了，這都是只給出感性印象的再現罷了，在這些詩裏，人可以看出來，席勒的理智的特性，只是一種輕輕的反映中而已。那充分表現了詩人的天才的，是在鐘之歌（Das Lied von der Gocke，作於一七九五——譯者）其中音調之抑揚，描寫之極度生動，直把意象之一切意義，和盤托出，凡人類社會之生活遭遇，皆參透之，而若由人人之肺腑，一湧而出然，但皆託之象徵的永遠的鐘聲，此鐘聲乃以種種不同之姿態而繼續達此詩境，一無休歇。再沒有一種語言裏，我是見到這樣的詩了，那是在這末狹小的一個形勢之中，而遂出那末寬廣的意境，那一切人類的深的情感是在裏頭了，而且完全是一種抒情詩的意味道出了那帶了嚴重性的人生了，又表現出似乎通過一種自然的劃時代的史詩之那末親切了，詩人的直觀性，是由之而增了，而那像從遠處來的森羅萬象中的幻想力，是與眞實的被描寫的對象，直接相應了，但二者却又像不什樣的，達到同一的終點。

倘若人們明白、我在這裏說席勒之無休歇的精神活動，以及他那詩人的天才與一種强大的力量之緊密的結合，那是在他的思想範圍以內吸收種種事物的，是怎末一回事的話，人們一定可以理解我先前所說的在他的詩的進展上所批評着的段落之意義了。任何偉大的詩的傑作，需要性情的流露，但當席勒從那那而返的時候，那久已在這方面失却了。有一部分的理由，是他在計劃瓦倫石坦，那是他久想動手的，但迄未着之於筆。以材料而論，是在他的環境下可謂太有刺激性的了，以他的創作而論，則多少有點羞澀的感覺，爲的是怕在完成之前，預備的太不充分了。誰要是懂詩的人，一定可以見出，這是詩中的一篇鉅製；以席勒之結構的能力，是把這材料疊成的內容，只擠入三個段落。已足驚人。再則席勒對於適用於舞台的要求，也業已提高，所以在他偶爾的信筆之時，便越參考於正確的批評，並不忘一字一句，都使其不苟。在一切藝術製作裏頭，都需要對於已經知道確實了的實例的信賴。席勒在這裏却沒注意。他的早年的作品，不足證明他的才智，所以他現在進展到因才可作為批評的依據呢。堂喀洛斯是藉外面的環境而成出一個長期間的過程的，他在第一次去把握時，他總覺得那作品的統一性，與摟力，是

不值得費許多事的。所以席勒在起首的時候，打算改一個新花樣，一切束縛不要，於是那悲劇便成為舞台上所從來沒遇到過的東西了。這時也正是席勒的精神傾注在哲學的時候，他那活動着的哲學觀念也正趨於清晰與確定了。在他選擇堂喀洛斯為悲劇的對象時，人可以從他的信上看得出，他沒有離開那種內在的以觀念為事的衝動，這是全然充滿了席勒式的天才的腦中的，雖然不如在後來的作品中更能代表出那出自這種來源的痕迹，無論在形式上，在內容上。他這內在的觀念的衝動是這樣的：因為那時已經接觸了康德哲學，之後他在論嫵媚與莊嚴文中也開始說明白了，即他在這篇論文之中所代表的以及作為席勒之內在的工作的體系的，是在他轉入另一個範圍之前，必需先交代清楚的。這在他是不可能的，在他精神裏留下一些不清楚或者不確定的來，他反正是不忘記要求清楚和確定了；因此，那作為他的整個理智活動的基礎觀念，是他生活的一個基本的原素，在他是視為和他的詩的創作有不解緣的；自要變為他的觀察與思想的對象了，他便一定非把它作為一個目標，要很純粹的祇就他可有一種永久的堅持性，這是席勒一切作品的特色，所以在他是不安定的，倘若他那從內在的性格所作出的工作關於人類美育通

訊一日不完。在這期間，他一點別的事不想。這就是只要一爲他所吸收的，他便非作得有結果及完全不可。

在剛才我說的這一個時期中，可注意的是，席勒關于劇本的製作都極其遲鈍，關于哲學的研究的興趣，却漸漸高起來。在他歸到耶那的第一年 他忙 完成了美育 訊和歷史的著作之後，他的詩只表現于小小的抒情詩與記事體裏，而他的哲學的散 使他在論詩的直抒與婉致裏却表現了幻想力之最輕易與明暢的形式。最後他開始瓦倫石坦。這在席勒便像在一個輕快的，然而也是所專有的晚年的詩的全盛時代裏了，再後便一無阻遏。他的偉大而美麗的死，是使我們極其痛苦的，但却是在一種極有活力的，更要精富力強的狀態之下的，不過終于，他是死了。

在那種廻光返照的期間，席勒重去寫劇的，却也是和歌德的交往之始的時期，在他幾乎是得着強有力而且有意義的合作的原動力了。那種彼此的影響，這兩個偉大的人物所有的，真正極其鉅大，而且可介入驚異，他倆都覺得從他們的責任上受了鼓勵；以更強的，更有了勇氣的、各回到自己 路上來，他倆都看清楚了 是在一種如何的不同的

道路之下，所習的仍是不二。誰也不把別個引入自己的道路，誰也不把別個使甚爲自己追隨者。像在他倆作品裏一樣，是在他倆的友誼裏，見出精神的活動是與性格的不開不能分來，而且前者爲後者所鼓舞，一直到現在，可說還沒有這樣的模範，在德意志的名字裏這末叫響的。此外再多說什末，是多餘了；而且曾失掉了正當的觀察的。席勒與歌德在通信裏是已經說得明白而公開了，對于他們這種關係，也說得十分偉大而且懇切了，因此也再沒有人更願意作補綴之舉了。

在通信裏，我記得有一段，席勒似乎對他的詩的寫作這職業不大信任，在恪爾諾作的傳記裏，也有類似的話。我在這紀念文字的開端，也已經提起。在對於人類的腦筋與胸有所信賴的人，是不會有這種一時的感情的，也不會誤認自己生而具有的才能是史詩的，而不是劇詩的。再沒有人是像席勒對于一己之不好的脾氣之驅除，這末清楚而意識的決定的了，對于一己之努力與成功是看得這末正確而不受限制的加以評價的了，再沒有人對于以自己的天性所當求當得，認識得如此明白的了，更再沒有人像他那樣確很不曉得自己性之所近而彷徨，不定的了。他的命運，無疑是劇詩。想像力之銳，把一切可

以納入于一點，從事之迅速，使作品有極大的效應于讀者，以及在逼真之中，而馳騁其高度的才華的開展，加之結合于在觀念中的壯美的消融，這都在在表現席勒所特有的性格，以歌德的觀察看，這種詩是要在近代佔一個位置的。因爲那是把全體的作用集中于一個目標，不像順着一條線，却像順着一個平面而在開展，其得力處就在像在思想中，于一定的「時間」的束縛下，這當然不像在「空間」之中更有多的直觀可以活動的。當席勒有時懷疑這種詩人的天才時，他就最惶惶于高處的理想了，在那欲達到目標之中，也越表現出那深度的內在的向往之疑惑來。

外面環境的影響所及于席勒的事業之轉變，我是不想說的。確實的是，大部分散文式的作品，是由塔利亞雜誌，或者海倫月刊（Die Horen），詩是由當時的紀念冊之類所需而成的。在一七九六他所作的，却才是眞正屬于他自己了，從前沒有過。這種不註意的由詩而哲學，又由散文而韵文的情形，就是像我上面所說的。這不過是那種在他自己所負荷的偉大的使命，在他還沒有走完他的路程罷了，他的性格的吸收和反應還沒有圓滿罷了，這却都是對他的創作的預備所必需的；這時他只有走入那種工作，看來好

像只擾亂他的，却正是在他的事業之中的。眞可驚異的，就是這種副業，並佔了正位，而且那種爲工作所必需的嚴格性，却導入美麗的自由裏去，自要那幸運的觀念是呈現于精神界的時候；此外，外來的影響的痕迹，到了他的作品裏，却也化爲烏有。對于應酬詩，人自然不能求全責備的。

所有他晚年在劇詩裏所出色的表現者的，都是第一流的小心而正確的有理解的努力了，由于這種努力以追求一種藝術體的整個之後又有一種對于對象之深刻的處理；涉及的乃是偉大的豐富的世界性的環境，結合的乃是極其高超的意想；最終則將一切平淡的散文單調一掃而盡，而納入一種鈍粹的詩意的飛揚的表現，思想，結構之中。在一切觀點上是，詩能作到是一種眞正的藝術了，用一種生動的詩的形式把材料充分就整了，而且這是就詩的一種極高的意義的性質而言的。在他的信裏，有許多地方，他表示，他是注意詩的全體，他以爲在他是一種進步，他不喜歡那種只注意小處，因爲這只是對于部分的偏愛。在藝術家一詩裏，他已很清楚的而且很美麗的說出藝術品之最高的要求了，適在他還是早年。至于他之知道如此處理劇的材料，碰巧又是在這方面的頂難的，便是

他的寫瓦倫石坦。把一切細微末節納入這無邊的包羅萬象的事件之中，是要破壞了眞實性的，可是由于詩人的權威也竟把這作好了，所有那書中勇敢的英雄所要担承的冒險，越山爬嶺，以及王國的政治情勢，戰爭之歌，德意志的現狀，軍隊之呼求，這種種原故：對于觀者要詩意的，而且要直觀的地表現出來的，他也都作到了。當一個詩人對自己和自己的材料有所要求時，往往易于把那對象之活躍的，感覺的第二世界，撥入于一個悲劇之中，而喧賓奪主，只有莎士比亞是例外。

在瓦倫石坦之後的作品，見出席勒是同樣的方式寫作的了。實在的，他是生就爲這樣一個詩人，他要就理想的人類而歌詠着，而且有許多世界，都是按他的幻想力創造的，把一切現象的變化多端置于其中，又消融于藝術形式的統一性之內，所以他的悲劇，並不是只是模枋的再現的小巧，却是由于一種內在的，靑年氣的，永遠在新鮮的聲響裏而生就了似的，却又有帶了的正確的眞知灼見，在高超的要求裏的藝術性之中表現而出。我不想說得再深了下去。他的最後的悲劇是體會了現世的閱歷很久的：它對于後代，是在安靜地期待着。許久這劇曾上演，在德意志文學史上已獲了地位，這詩人不是把新

的眞理置之于空虛的，也不是在搜集事實。他是在他那一類裏有所影響，一如他是在他那一類裏有所創作，他領導了所有時代的幻想力，幻想力因以提高，因以建造，他又把這作到形勢的地步，在這之中，他裝飾了他的對象，他創造的脚色，是把人類的理想塑豐富了，而在他所有作品中不失其是他自已的特性的反映，這樣鼓舞的，這樣如畫的，席勒許久以來，在提高與生動之中 盛大地影響于他的國家了。

他在走完了他的精神的長途而辭世了，可是那精神的長途却是永久的。他的目標早是這樣定的，他永遠不能達到終點，因而他的精神的活動永無需乎休歇，他永有那極快樂，那種熱狂，甚而在他最後的信裏還說要寫成一首不模仿的田園詩的計劃，以表示詩人的創作的快樂。他的生命結束于他常向往的目標之前，他的生命一日在，他是一日完全的，不停的，從事于觀念的，幻想力的活動的；再沒有別人是當得起這句話的眞實了；——他放棄了塵世的掛懷了，他是目窄狹的，氤氳的生活之中 而逃入理想的王國——；他只生活在高的觀念裏，而被圍繞在光明裏，這是人類可以引入自己的，而且能由自己得之的。誰要是這樣離開世界了，我們要稱贊那是幸福。此外，便沒有什麽可說的了。

一九三六年八月二十八日改譯

V 宏保耳特（1767——1835）之人本主義

「仁者人也」——孟子盡心章下，十六

"Menschlichkeit ist Menschenart"——Mong Dsi S. 175, aus dem chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm 1921.

（一）導言

在一百年前的四月八日，是卡爾・威耳海耳姆・封・宏保耳特（Karl Wilhelm von Humboldt）在柏林的附近泰格爾（Tegel）地方逝世的一天。我們在不久以前，剛剛紀念過他的好友大詩人席勒的百七十五年的生辰，那時我們已經緬懷不已於這位偉大的思想家，教育家，政治家；兼是語言哲學家的宏保耳特了。我們已經被提醒着一有機會，當尊爲宏保耳特個人而特別紀念一下，現在却恰巧到了他的百年祭，使我們得以向往他的生平，人格，和事業，這是多麼有意義，而令人高興的事！

不但如此，我又特別覺得，以現代的文化階段的中國人而紀念宏保耳特，其義意是

不止在紀念宏保耳特個人而已的，因爲，宏保耳特所代表的精神，有大部分是中國已往的古文明所蘊藏的精神，在現代的中國，却又無疑是文化上一個青黃不接，貧弱，空泛的時代。在這裏有一個嚴重而迫切的問題，即是爲新鮮活潑而有生氣的充實的文化建設起見，對過去當如何的考量；對外來當如何的吸收，以消化，過濾，抉擇而成就一種新的面目；這是我們要思索的，而宏保耳特恰恰就給了我們一種絕有意義的參考。

現代的中國，是文化上一個苦悶期。自己過去的，以爲是不適合了；現代外邦的，又不能馬上整個攝取；所以這時尙在彷徨，而無所適從的時代。什麼思潮是可以領率我們的？什麼人生態度是我們從心裏認爲最對而可以實行下去的？什麼是我們最狂熱的向往的思想？我們在尋求着，然而還沒有確切的把握着，所以我們有時虛無，甚而像停滯。可是據我們人看，這是無容悲觀的，而且，不特不必悲觀，反而當預祝着，這正是中國文化的新黃金時代的前夕，毫無疑問的；她一定有極大的進展，現在却決不是停滯，而在醞釀。

當中國人慢慢恢復了正常的味覺的時候，就一定可以覺悟新的中國文化決不是和過

去的中國文化絕緣了，乃是連繫的，又一定可以知道中國過去的文化不是不適合的，而且有着永久的對人類有所貢獻的成分，那價值却是只有慢慢地提高，而達到其應達到的估量，並不能加以貶抑或抹殺。

眞正的中國文化特色是什麼？簡單地說　就是「人本」(Humanismus)的。申言之，是入世的，是心性的，　倫理的，是審美的，是肯定「人」的價值而提高之，是擴大「人」的精神的活動範圍而美化之，它是人情的，而不是冷酷的理智的。它是和諧的，而不是强烈的衝突的；它是使人們相安而到達幸福的，却不是使人陷於悲慘的結局而墮落，毀滅的。這　目標，是中國過去的聖人賢哲所企求的，同時也是德國的古典主義下的思想家所企求的，現在我還敢大膽的說　在不久的將來，也一定成爲中國甚而世界，新的文化體系所企求的。

在這意義下，我們紀念着德意志的思想家宏保耳特。

(二)宏保耳特之精神進展及其著作

宏保耳特，以一七六七年六月二十二日生於泡慈達姆(Potsdam)。

在他將近七十年的生涯中，他貢獻給人類社會的是多方面的，所以我們很難以用一個頭銜去稱呼他，他有著作，然而也有事業；他有教育的施設，却又有政治外交上的功績；他的學問吧，自哲學，美學，以至語言學，而且還寫的有詩篇，同時他的人格之莊嚴，高尚，無有瑕疵，又確足稱爲古典主義者的理想人格之實現，所以我們不能不說他是立功，立言，而且立德的人物了。

總觀他的生平，可以分爲五個段落，大抵是：

自一七六七至一七八九，是他的少年時代，包括二十二歲以前的生活。

自一七八九至一七九八，是他的成長時代，這時自二十二歲至三十一歲，

自一七九八至一八〇九，是他最高的精神進展的時代，這時到他的四十二歲。

自一八〇九至一八二〇，是他的政治生涯時代，這時是四十二歲至五十三歲。

自一八二〇到一八三五，是他的晚年，這是從五十三歲到六十八歲，這也便是他最後的一段生活了。

在每一段生活裏，對於他都有一種特殊的意義。他早年從學的教師是孔特（Kunth）

坎頗（Campe），恩格耳（Engel），稻姆（Dohm）和克賴（Klein）。這時的思潮，柏林的啓蒙派要孕育而轉變爲浪漫派的時代。影響去保耳特極深的是自一七八五年以後的許多婦女，就中尤以亨黎特．海爾慈（Henriette Herz）爲最，於一七八七年，即他二十歲時，與其弟同進福朗克佛大學，習的是法律。於次年復活節，他去鄂停根（Gottingen）大學，聽皮特（Putter），施呂策（Schlözer）之講，特別受感印於新人本主義者（Neuhumanist）之海恩（Heyne）。同時，他致力於康德，這對於他的思想是有着決定的效應的。此外，他更接觸 弗斯特（Forster）與亞考比（F．H．Jacobi）。他少年時代就是這樣過的。

在他的成長時代，於他的學習法律結束以後，曾供職於柏林的高等法院，不久即改爲外交部的公使館參贊官，這是一七九〇年的事，這 他二十三歲。在一七九一年他把事情辭掉了，爲的是好致全力於精神方面的自我發展。同年他和喀魯林．封．達歐來頓（Coroline v．Dochroden）結婚，這對於他此後的生活很有着深刻的意義。他曾說：「我和夫人昔日的同居生活，是我一切的生活基礎」，見之於他後來於一八二九年致狀

德書。這時他的治學乃首及於希臘古代文化：自一七九三年，他研究美學的課題，並旨及於康德之學，這時他二十六歲了。次年他移居於耶納，這時是他和歌德，席勒精神上最互相受益的時代。他心目中的人本主義的理想也漸次形成了。一七九七，他三十歲，有巴黎之行。他生活上的一個轉變關鍵是到了。到此爲止的生活是看重在自我的修養的，這時遂逼迫他有其代表一己的著作。同時，愛國的情緒也在這 慢慢覺醒。

現在說到他最高的精神進展的時代了，是自一七九七到一八〇〇及一八〇〇 ，他從巴黎旅行到了西班牙，對於語言的興趣，特別關於哇斯開施（Vaskisch）語，已經成熟。在一八〇一，他三十四歲了，重回到德國，參加了那時的浪漫思潮。他久已渴望的意大利 遊，這時 實現了，因爲他榮任了普魯士的大使。他直又沈潛於研究古代文化，不過這 他已是受有浪漫主義的洗禮的了，同時他也體會到謝林的思想之面目。

此後是他的政治生涯，於一八〇九，他四十二歲的時候，自意返國，身爲德意志最高的教育當局。在十八個月的任職中間，他對普魯士的教育制度有極大的改革，這給後來的德人以無窮的影響。這也就是人本主義的中學創立與柏林大學建立的時代。宏保耳

特是把他的人本主義的理想，運用於國家的教育制度。一八一〇年他出使維也納，在一八七，又出使於英倫，這時他五十。次年十月他請求回國，一八一九年他被任爲常務部長（Minister für die ständischen Angelegenheiten），但同年因爲制止反動去職。

他的餘年是消磨在泰格爾的，他致力於學術工作，特別是語言的研究。他的主要著作關於喀威語言 Kawi Sprache) 的，死後始公之於世。在一八三五年四月八日，他死於泰格爾。

現在我們可以知道，他的生活，是在嶮峻和勤奮中的，非常豐富，方面非常之多，但是並不是沒有重心的，這個重心便是「人本主義」。他爲一切而奮鬥，這一切之中有個一貫的線索。這個一貫的線索便是他的「人本主義」。如果歌德的一生可以一個字來代表，那就是在浮士德裏把「泰初有道」改爲「有言」，從「有言」改爲「有爲」的「爲」（Tat 字，如果席勒的一生可以一個字來代表，便是「自由」（Frieheit），同樣以一個字而可代表宏保耳特的，便是「人性」（Humanität）了。

宏保耳特的著作是非常之多的，然而，當然也以「人本主義」爲中心。他的全集，比

較最好的是普魯士皇家科學院在柏林自一九〇四年起出版的一部，共十六册。現在爲簡短的介紹起見，我認爲有六篇東西，最關重要：

關於政治的，是論國家政治效能之限度 Ideenzu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen)。

關於語言的，是研究喀威語言的著作中的一個緒論，名論人類語言構造之分歧及其及於人類精神進展上之影響 über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechte)，有單行本。

關於美學的 文藝批評的，是論歌德之「赫爾曼與竇勞特亞」(über Goethes Hermann und Dorothea)，和論席勒及其精神進展之過程 über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung)，後者本爲宏保耳特與席勒通信集之導言，現多以獨立之文章視之。此外則爲論男性與女性之形式 über die männliche und die weibliche Form)。

關於歷史的，是論歷史作者之使命(über die Aufgabedes Geschicktsschreibers)。

這六篇東西是爲人所稱道的，宏保耳特的根本精神在這裏也確乎能給人以輪廓了。讀者自當於此求之。

(三) 宏保耳特所生之時代及時代精神

宏保耳特，是常被人稱爲古典主義者的，可是有許多書講他的時候，總把他歸之於浪漫主義思潮之下，這在把古典和浪漫看爲絕對不同的東西的人，一定覺得奇怪了，其實，據我看，恰恰是當然。我說過，浪漫主義的對待者不是古典 義，而是寫實主義自然主義、古典主義却只是浪漫主義的一型(見我的論人 命運的二重性及文藝思 上兩大巨流之根本的考察 (因爲 古典和浪漫都是不以現實爲滿足的，都是有理想的，都是不以單純的理智 把柄和歸宿的，所以，在這種意義上，確乎 一而二，二而一的。只有如此，才可以明白爲什麼創造少年維特 煩惱的歌德，同時却被人稱爲是一個古

典主義者。在歌德並沒有矛盾的，他並沒以古典主義者的立場而排斥浪漫，也沒有以浪漫主義者的立場貶抑古典，他有所攻擊是不錯，他攻擊的乃是當時柏林的只詩識淺的的理智啓蒙派（aufklärung），所以他和席勒才合作那些諷刺詩 Xenien）；他以浪漫主義者的立場應當攻擊，他以古典主義者的立場也應當攻擊。像歌德沒有矛盾似的，宏保耳特也沒有矛盾。

以他的謹嚴的人生態度而論，以他的向往古代希臘文化而論，以他的維持其理想而實行之而論，宏保耳特是一個古典主義，以他的養育於人的本位之覺醒的文化中而論，以他的著重社會之個體的發展而論，以他的把一切看作精神的表現，看語言如此，看藝術如此，看歷史也如此而論，宏保耳特是一個浪漫主義者。這却並不衝突，宏保耳特仍是一人。

倘若我們知道宏保耳特所生的背境時，或者更以爲他的造就是當然的。

宏保耳特的時代，是什末時代呢？是溫克耳曼（Winckelmann）萊辛，海爾德，康德，歌德，席勒，施萊厄爾瑪海爾 Schleiermacher，的時代。

具體地說，有四種東西在作用着：一是國外的文學翻譯，二是古代的希臘藝術，三是民間文學之被重視，四是一般的德意志語言之改良。抽象地說，就是因而形成的三種精神，這是：人的地位的提高，個性的被尊重，和情感的發展。

我們詳細一看，再沒有這時的德國是能吸收的了，一如她的創造然。莎士比亞的興趣是在燃燒着，這時對於莎士比亞的翻譯幾乎成了風尙。就中頂著名的是提克（Tieck）。在一七九九他還翻譯了堂•吉訶德這部名著。威耳海耳姆•施萊格耳（Wihelm Schlegel），魏蘭 Wieland 、歌德，也都從事翻譯。施萊格耳尤遵從海爾德的譯書主張，務保原書眞意，然總使其爲德文，流利，統一，而有純而不雜的詩的效應。他除譯英文之外，並介紹意大利 西班牙，葡萄牙的作品。他的後繼者，如哥瑞斯（Gries 之譯塔索（Tasso ，亞里奧斯特 Ariost）畔爾德朗 Caldron ，坎諾吉塞（Kannegiesser）施特萊克佛斯（S reckfuis 之譯但丁；如維特（Witte 痲耳陶（Soltau）之譯保略修（Baccaccio），譯西萬提斯；以及萊吉斯（Regis）之譯拉伯萊斯（Rabelais 皆是。

古代的希臘藝術之研究，頂烜赫的代表者便是溫克耳曼，這影響於歌德及席勒，都

以爲希臘精神是理想的人類的精神，宏保耳特也受這種思想的洗禮。對於希臘藝術的研究，也普遍化而成爲一般的愛好了。我們看這　的詩人薛德林（Hölderln）那樣的崇拜古代希臘　像　瘋一般，正是可以不必奇怪的。

民間文學是童話、傳說；由海爾德提倡起，也惹起一般人的注意。自阿爾尼姆（A-rnim），布倫檀諾（Brentano），提克，以至格列姆兄弟，都在搜集民歌，民間故事，加以編排。

這時德意志一般的語言的改良，也是極其重要的事實。語彙的增加與提鍊、在在影響着德意志民族的精神。德文的散文也在這時成了可讚的東西。就是這時的女子，文章和談話也都極其講究，動人。

我們看一看這四件俱證的事實，再回到宏保耳特吧：因爲翻譯文學的興起，所以浪漫主義的氣息在鼓盪了，浪漫主義往往是受外來影響而然的；因爲古代希臘藝術之爲一般人所愛好，所以古典主義者的理想人格是有所根據了；因爲民間文學的提倡，所以在文化上有一種極深的有血有肉的入世色彩，因而形成一種近人情的，人本的態度；同時

，因爲語言改進，美化，爲社會所重視，所以一方面有着好的文章，一方面便有語言學的研究之濃厚興趣 ——這便是 保耳時的時代—

在這種時代之下，有三種特別的時代精神，這就是人類的，個性的，和情感的。以人類爲本的精神，我們可以看康德，康德的知識論的哲學， 反從前人之着重外界現象，而以爲人的知識却是系於人類的主觀方面所授受能力，他在純理性批判中，自詡爲如哥白尼之把宇宙重心歸之於太陽然，這是多麼偉大的一種事業，所以提高了人的價值的是康德。這時代是如此，所以我們就不奇怪宏保耳特之主張人本主義了。以個性爲重的精神，我們可以看歌德，歌德 生的進退，都在爲完成自己。這個觀念，成就了德國傳統的教育觀念，宏保耳特之教育主張也正是與這相符。以情感爲歸宿的精神，則我們可以看當 發達的文藝，哲學，和審美的思潮。把情感看重，這是浪漫主義的唯一特色，使情感而納入正道，這正是古典主義的唯一理想，負荷這種使命的，宏保耳特就是其一了。

（四）宏保耳特之思想

嚴格地說來，宏保耳特不是有體系的哲學家。可是，他的著作，一如他的生活，却的的確確是古典的人生理想之有哲學意義的絕好代表者。依了他的意見，人必須是入世的，多方面的，由藝術的教養而完成其自我的。宏保耳特以爲這種的理想，是實現在希臘文明和歌德身上。國家的職責是在使個人有精神的自我發展和民族有創造的自由的界限上而施行其政權，一般的人本主義者的理想的實現的記錄，是歷史的目的。他這種歷史觀，無疑的是受影響於謝林。宏保耳特在哲學上有永久價值的，是他的語言哲學，他是這方面的建立者。他把語言看作是民族精神結構的副本，他認爲語言的不同是民族精神的不同。他又把人本主義的理想施之於教育制度，這是在德國的精神史上頂有意義的一件工作。凡此種種，便是宏保耳特的思想的輪廓。爲詳細起見，再分述之

第一、關於政治　宏保耳特最初關於政治的意見，是出發自個人的。這種原故大概在他所處的時代是絕對的君權流行的時代，因而便有自由主義者的反動了，幼年的宏保耳特自然受這種思潮的激盪，所以起初也是一個個人主義者。可是後來有一個轉變的關鍵，便是他的研究藝術。從藝術的研究，他知道有一種普遍感，人類感，爲藝術所表

現的，而且如席勒所說，藝術可以是爲整個的人類教育之用，於是，他的個人主義遂被克服。早年的個人主義的影子，以後便只發揮到教育，和修養上去了。他在早年的作品裏，有一篇文章叫「於宗教（Über Religion）」的，他對於國家和個人關係，竟是從道德的，宗教的，美學的見地出發，他認爲執政者之「建造一個國家，並不止在立法，在保障生活的安全，以及防禦外侮之類，却在使國民仍成其爲人，換言之，就是使他們以成究人爲最終目的而後可」（科學院版全集卷一，頁五四）。在他寫的論國家政治效能之限度上一文裏，他所代表的，他仍是自由治的個人主義。後來，宏保耳特自己親身參加政治生活了，歷史的與哲學的教養也越發走得深些了，於是他對於國家的本質，以及個人和羣的意義，乃有更進一層的認識。他說：「人是一個羣的動物。可是他和其他動物不同的，就是其他動物只知道彼此保護，彼此幫助，彼此有所經營，以度一種習而安之的生活，人却不是如此，人却是超越那種自我觀念的，他覺得只有我而沒有你，就在感覺上以爲是件不可能的事似的，所以在他那種個體（他的我）之中，實際上就與他的羣體（一他的你）融而爲一了。因此，國家者就是一個個體，而單個人者乃是個體的個體」（全集

卷三，頁三五五）。這才是他認爲成熟的見解。

第二、關於語言學　以方法而論，像這時在自然科學如地理學所採的方法似的，是比較的。這給後來開了一個可靠的道路。以哲學的意義而論，宏保耳特仍發揮其人本主義的精神。他以爲語言是有很深的意義的東西，他說：「人不要以爲語言是被創造出來死的東西」（全集卷七頁四四），又說：「他決不是一種製造品，却是一種活動」（頁四六）。因此，他把語言看爲是有機的，與　民族的民族精神息息相關，語言就等於「一民族的外在精神現象」，尋求一語言與他語言的不同，也當尋求其用不同語言之民族的不同精神，「語言的分歧，不只是聲音和符號的分歧，乃是世界觀的本身的分歧」。他的研究，是超越過語言本身的現象了，他乃是尋求到心理的方面去了。他更以爲，在語言裏人是向往於「人類的大同」（Allheit der Menschheit），正如藝術家在創作之際所渴想然。語言是把根本，純粹主觀而使其客觀化的工具　也就是：「整個人類之主觀欲變而爲客觀之努力而已」（全集卷四，頁一七）。在語言裏頭，是與精神的進展並進的，而爲精神之有機性反映。在這裏，我們可以明白他所謂語言之內在的形式之意義。它

是語言與精神，字體與靈魂，合而爲一的律則。一種成功的語言，就在這外在的和內在的語言形式之綜合上。他把語言看作有這些意義，所以以爲「一種新語言的獲得，實在是一種新的世界觀的獲得」（全集卷七，頁六〇），也正是無足怪了。

第三、關於美學　他認爲，從最低級的文化階段到「道德的陶冶」，是有一個不可逾越的空隙，可是塡充了的乃是審美的敎養」。照他的用語：「藝術者是大自然通過想像力的化身」。因爲藝術要求最高的客觀性。宏保耳特的藝術思想，是柏拉圖的一種思想，而冠之以康德與席勒之說的。他受康德的影響，以爲藝術是天才的產物，不過天才是不可解釋的現象　一時代的文藝上的天才，只能認爲他是獨來獨往，不可捉摸的，以宏保耳特研究人性之深，對天才覺無可措手，這也仍是康德的見地。天才爲遂到其藝術製作的目的，必須將自發性與接受性，置於和諧之地而後可。藝術家能看到事物之隱藏的特點，更重要的，是在藝術裏，須有人類感的表現，同時是人類理想的憧憬的呼聲。所以藝術是充分表現出人類的向往的。他說：「在藝術之中，所動人的，並不是只在其努力於統一，完整，却是在代表一種預感，那是說人類儘管有種種不同，種種隔絕而

內體的共同的抱有的一種信念，爲人類自根本上及歸宿上所不可分的」。這種見解有多麼通俗，深刻！他專論美的時候，他以爲美是感覺與理性在人類一種調和的成功，當然，如席勒所說，美麗的靈魂是一種理想。宏保耳特以爲要達到這種理想，人類間的兩大類屬男子和女子同分其責。這形成了「美的兩大根本原則，而由於這兩大原則之合一，也就是這一類屬要慢收其餘，克服其餘，才成就了所謂美。」—（全集卷一，頁一〇四）。在男性美的方面，是自發的，形式的原則；在女性美的方面，是接受的，材料的原則。倘若男子而沒有材料的原則，却失其美的所在了，而變成粗野；同樣，女子而沒有形式的原則，只是接受與材料，也就死氣沉沉。美必須是調和的。對於具體的藝術，他以爲當分爲造型與音聲的二種。就文字論，他以爲散文是造型的，詩却是音聲的。在詩之中，仍分這兩種，史詩是造型的，客觀的，描述一時的現象，抒情詩便是音聲的，主觀的，發抒固定的情緒。劇詩屬於抒情，這便是他的意見。他這種分類法，甚而應用到古典與浪漫之分，他說：「古典的是在直觀的光亮之下的，……浪漫的却是在情感的隱約之中」—（全集卷七，頁六一四）、

第四、關於歷史　歷史家如詩人，都在捉住事物之內在的形式，他們都是眞實的記錄者，不過歷史家限於實際的眞實，詩人却可以把眞實擴充到詩的世界。歷史的探討，不能只在知識和事實，它却必須是人類精神能力之總雜的傳遞。像他看言語一樣，不是死的，而是精神的，又有着內在的意義的。

論政治，而以爲國家的職能在使人爲人，論語言，而以爲語言是人的精神的副本，論美學，而以爲藝術是人的共同憧憬的渲洩，論歷史，而以爲歷史是人的內在的精神進展，所有這一切，都在證明人本主義是他的思想的中心，從個人到人類，是他的思想的過程！

一五　結論——宏保耳特之人格

宏保耳特在早年就是一個嚴整的人。他在思想上偏重精神的，理想的方面，在人格上尤其如此，他是絕不被情慾所束縛的人。在古典主義者中，再沒有像他是理想的人格而見之於實踐的了。

在他的內心裏，是有一種和諧性，理智與感情合而爲一。眞，美，善，在他也毫無衝突，而適得其平。

他的倫理學，其要義就在完成自己，他說：「世界上最要緊的事，無過於自我才高尙的魄力，與自我之多方面的培養者，這是眞正道德之第一律則：完成你自己，別人在其次：你必須把你之爲你影響別人：這種格言，我越離開人羣，我越體會得」(在一七九一致弗斯特書）。這種個人主義，後來固然因爲習得藝術美學，參加實際生活而淡些了然而這是他的一種個性，在他的人格上終有着極盡致極完美的發揮。

他認爲「共通的人性」(Allgemeinmenschliche) 的實現，是只有在個性的形式裏(In der Form der individualität)。他把他的人格發揮而爲主張，他把他的主張，實行於教育。

他重自我教育。在宏保耳特的心目中，普遍的自我教育的理想，不是指無數的知識。在他所謂教育，不只是理智的事。普遍的自我教育者，是人以自我爲先，而人類之各方面的進步須表現於他自身是也。

在人本主義者的理想，是有三個目標，便是普遍性，個性，與全體性（Universalität, Individualität, und Totalität）。個性到普遍性，須有一種完成的工作，這種完成的工作是美育的，這種完成的工作就叫「全體性」。在我認爲，這恰恰相當於中國儒家的思想，普遍性相當於中國的「天命」，個性相當於「仁」，全體性乃是「道」

在德國的古典主義者，其精神的精華竟與中國的儒家的要義相符，這不是偶然的，最對的東西是不會有分歧的！

在本文寫畢，特介紹有關宏保耳特之要籍三種：

R. Haym, Wilhelm von Humboldt

B. Gebhardt, Wilhelm V. Humboldt als Staatsmann z Bände.

E. Spranger, Wilhelm v. Humboldt und die Reformdes Bildungswesens

以爲讀者作進一步之參考。本文則兼取材於下列各書：

1. W. Kinkel, Allgemeine Geschichte der Philosophie Iv. Teil I. Abteitung S. 503——516

2. W. Scherer, Geschichte der Deutschen Literatur S. 614——842

3. Überweg, Geschichichte der Philosophie vierter Teil S. 67——73

二十四年二月二十一日寫竟於清華園

VI薛德林（1770——1848）：大橡頌歌

這不能不說幾句話，當我一想到我何以要這樣譯這首詩。這是去年的事了，自己好像比現在麻木得差一點，也正在春天，上海的戰事，忽勝忽敗，我很記得，每逢見着晚報上去不實的好消息，便興奮一陣兒，次早再看看大報，便又重陷在沮喪裏了。在我自己，我有着中國人的傳統的世界思想，人道主義，和非戰的觀念，然而國家受人的欺凌如此利害，便又本能地對國家抱了熱切的關懷。我精神上衝突，矛盾，有說不出的苦。空無信念的人，倒是幸福者，有了信念而被動搖，而將幻滅的際會，那種惶惑，無措的悲哀，比失去了生命還難忍耐。我不能抓不到什麼東西！已經抓到的東西却溜了，我要追求！我時時刻刻懸着至高上的思想，我要奮鬥，我要充實自己；我要在破碎之中，把我的信念重再組織，然而，却又有一種墮落的下等的傾向，在我血管裏潛伏。我竟時時屈服於感官的刺激了，彷彿只有如此才可以解決了一切，彷彿只有如此才可以從受着自己鞭策的拘束裏逃遁。激流冲蕩我，像人有力地在下拖着，剛欲掙扎，便馬上被下了。

我自信也完了，我失了一切。我的靈魂被物質的汚穢的慾火燃燒，在昏迷的灰燼中，倘若有了萬分之一的清醒，這就更增加了刺着筋似的疼痛。偶而在夜裏，看看那深沈的星空，便多少有種可望不可及的企慕，在彼刹那之間，彷彿又恢復了自己，可是那把握竟是微弱到雖有若無的境地了，像閃一樣，消失比出現還迅捷。

然而無論如何，人在內心更深裏的地方，都有燐火樣的星星之光，人使終可以拯救起來。不過，這需要一種點然的引信，又需要一種大力，才能把我們自己拯救自己的微光聚成大亮。在這時，我逢到了辟德林（Hölderlin）的歌。

辟德林使我恢復了我自己。我尤其特別受感動於這首大橡頌歌。有人說，辟德林是希臘式的維特，這自然是很巧妙的比方，因爲他熱情，所以是維特，又以爲他在熱情之中，還要納入一種華貴高尙的形式上的節制，所以說是希臘式。不過，這話也許由於他傾慕希臘的緣故才說起，如果改爲維特式的希臘傾慕者，或者更近於眞際。他所傾慕的，是不是恰如眞的古代希臘呢？這不敢說，他有種熱情的傾慕的東西，他自己就稱之爲希臘，這却是事實，他徹頭徹尾是熱情貫注了的人，他有所追求，便越對於現實不滿，

不耐，因而也就越發對於所追求的加以執着。他心目中的希臘，是他的理想，是他在人生的巨浪中堅持着的舵。至於詳細而中肯的介紹，是已經在蕪林兄的文中（他著有現代才被發現了的天才——德意志詩人薛德林一文）了，我再不說捕風捉影的話了。

單以這首詩論，他寫出一種自我的尊嚴，不受一般的愚妄的流俗所拘，要高，要强大，要獨立的充分自由，這其中有種剛硬的堅實偉大之感，這是詩人的生命之火，也就是燃醒我，感動我，推扶我豎起脊背來的力。

當時因爲喜歡這詩，便情不自禁的譯了出來，用白話譯了一遍，又用文言譯了一遍。現在蕪林兄作薛德林論文，慫恿我把詩附上，他說文言的好些，我也就略加修改，湊個熱鬧罷，我不定要大殺風景哩。至於我主張該用中國的「種文體和詩格，以譯西洋各種相似的篇什，也許這是試驗的一個開端呢。硬來硬撞，也顧不了許多了。一十二年四月八日記。

出彼花園，　　近汝之前，

吁，

在彼花園，
何怯寂且野鄙，
爲彼俗人揶揄。

而汝，
如「提壇」之族，
合汝汝誰屬？
彼其育汝；
彼其生汝。

汝從不習世故，

山之驕子！

萬物華蕃，
矯揉復矯揉，

巍巍乎，
舉世皆馴卑，
汝屬於天，
汝屬於地，

汝，

煥茂，
獨越羣類兮、
拔自固帶兮，
猛如捉食之鷹。
衝雲貫天壤，
峨峨乎！
汝躍陽之枝葉。
乃如衆星之列天上，
汝乃自各爲帝王。
恨我一時之遇兮，
乃竟忘投汝，

剛異，
自欣欣而向榮；
爭干青霄而直上，
巨臂遮四荒，
呆呆乎！
吁！
汝竟個個獨立兮，
桎梏萬般消，
覩茲濁世而不忍捨也，
曠禁，

奄奄其將殆兮，　　且死鮑肆而同薰。

吁！　　惟吾心之果不欲再爲俗奴所幽閉兮，

與汝共處，　　我實狂欣。

附錄：介紹「五十年來的德國學術」

中德學會編譯　商務印書館出版

一

諸位可敬愛的讀者先生：這是一件多末爲難的事，要我在簡短的千數百字之中，介紹這末部六十餘萬言的大書，而且我所要急於向讀者說的還並不止這書的著者，這書的緣起，這書的內容，史密特·奧特先生的人格和事功，也不止是本書的譯者，主持本書編譯的機關——北平的中德學會；我乃是除此之外，更不能不說到我所見到的德國的眞精神是什麼；介紹德國文化以後對中國將有什麼影響；同時我又不能壓抑地略一談及中國文化的前途，還有，我不能放過了談翻譯事業；我不能忘了特別介紹張君勱先生那篇序文！

二

那末，怎末辦呢？我只好在盡可能的緊縮的形式之下，對我所要說的諸端，一一加以三言兩語的交代了。

我首先要說的，是史密特・奧特先生，本書是因爲他的七十歲生辰，德國第一流的專門學者都總動員，各人在各人的範圍以內，報告了近五十年來德國的學術進展，其內容是自廣泛的德國與世界學術的關係說起，說到了圖書館事業，神學，敎育學，哲學，法學，經濟學，說到了人類學，地理學，歷史學，種種語文學，說到了算學，物理學，化學，地質，礦學，海洋，生物，以及醫工農業，種種技術，種種專門科學。打開全書，就不啻對當代的德國專門學者會晤一堂，就不啻對世界文化上極其燦爛而充實的地帶——德意志——作了一個詳細的巡禮，這是多末值得的事！我說到這裏，恐怕對近來德國敎育文化稍感模糊的讀者一定要問了，爲什末特別爲史密特・奧特先生方寫這樣的書呢？是的，讀者一定要問。我只說一句話就够了，史密特・奧特是在德國從歐戰起到德國革命爲止的艱難困苦的時期中的敎育部長，在歐戰之後，他退休了，但是以個人的力量組織了德國學術救濟會，使那更陷在困窮時期的德國學術界打破了難關，扶助了德

國學術中各部門的事業；恢復了國際學術界和德國人士的合作。總之，他作了德國風雨飄搖的時期中學術的保姆！沒有他，德國學術不會有今天！因此，各位專門學者便不認爲他們的成績是各人的成績了，却應該歸之於史密特．奧特先生。因此，遂以他們的總貢獻，數算了一下，作爲史密特．奧特先生的壽禮了。

據種種記載上看，史密特．奧特先生的人格是堅毅和虛心，處處以民族的命脈之衛護與發揚爲前提的。這是在非常時期中所必不可缺的人物，德國的種種困難次第克服了，德國是恢復了，其中最大的動力之一得要算是史密特．奧特先生！

三

我對於德國文化不能說是有什末研究，只是就浮淺的一點觀察和感想來說，我覺得德國人有一種精確性，神秘性，徹底性，熱狂性，這是他們一切學術，思想，文藝，技術的基礎。

大家熟悉德國的自然科學，工藝製造的，一定可以知道德國人是多麼精確了。但却

彷彿和這愛精確的性格相反，德國却又有一種神秘性，他們喜歡深沉的冥想，他們喜歡形而上的探求。在淺薄的理智主義流行的國家往往以「玄學的」爲貶詞者，在德國人却以爲「缺少玄學的成分」爲美中不足。大小事，他們都徹底。他們又最熱狂不過，就像他們對於古典時代的人物多末崇拜，而古典時代的人物又多末向往希臘，這是任何民族比不上的。

總之，這是一個堅實而有活力的民族，他們很有青年氣，坦白而直率，所好所惡表現得極其明白。這都是從他們的語言文字，文學著作而可感到的。

在這裏，我不能不背一背德國語言學家宏保耳特的話了，他說一種語言的獲得，乃是一種世界觀的獲得。這說明了翻譯事業的價值和意義。想到這裏，就知道中國多末需要翻譯德文書了，不只是內容，就是表現方式也極其重要，因爲我們需要從那裏得到一種堅實而有活力的文化姿態！

什末時候中國民族能夠同樣熱狂了，能夠同樣熱狂於吸收，熱狂於創造，熱狂於認識自己的文化傳統而善爲發揮了，那就是中國文化史的新頁的開始了。我遙望着，而又

覺得積極介紹德國文化是一個決不可忽視的助力！

四

中文的譯本，也是由各種專門學者（只有我算是例外）執筆，更難得中德學會在極極困難之中卻作出了許多像這樣有意義有價值的成績。張先生的序文，對德國文化了解甚深，所以我也願意讀者特爲注意。爲篇幅所限，只介紹到這裏了。